MARGUERITE YOURCENAR

MİŞİMA
YA DA BOŞLUK ALGISI



DENEME

Çeviri: HALDUN BAYRI

CAN

Can Yayınları 1997
Mishimo ou La vision du vide, Marguerite Yourcenar

1. basım: Ağustos 2011
Bu kitabın 1. baskısı 1 000 adet yapılmıştır.

Yayına hazırlayan: Ayça Sezen

Kapak tasarımı: Ayşe Çelem Design

Kapak baskı: Azra Matbaası
İç baskı ve cilt: Özal Matbaası

ISBN 978-975-07-1346-0

CAN SANAT YAYINLARI
YAPIM. DAĞITIM. TİCARET VE SANAYİ LTD. ŞTİ.
Hayriye Caddesi No. 2. 34430 Galatasaray, İstanbul
Telefon: (0212) 252 56 75 / 252 59 88 / 252 59 89 Faks: (0212) 252 72 33
www.canyayinlari.com
yayincvi@canyayinlari.com

MARGUERİTE YOURCENAR

MİŞİMA

YA DA BOŞLUK ALGISI

DENEME

Çeviren Haldun Bayrı

MARGUERİTE YOURCENAR, 1903’te Brüksel’de doğdu. Flandre’ın Fransızca konuşulan kesiminde bulunan evinde özel eğitim gördü. II. Dünya Savaşı çıkınca ABD’ye yerleşti. Asıl adı olan Crayencour’un harflerini değiştirerek Yourcenar adını aldı. En önemli yapıtlarında geçmiş dönemleri ve kişilikleri yeniden yaratmış, insanlığın kaderi, ahlak ve iktidara ilişkin düşünceler ileri sürmüştür. Başyapıtı *Hadrianus’un Anıları*, II. yüzyılda hüküm sürmüş bu Roma imparatorunun öykülerle zenginleştirilmiş anılarını içeren tarihsel bir romandır. XVI. yüzyılda yaşamış bir simyacı ve bilim adamının düşsel yaşamöyküsüdür. Yourcenar’ın öbür yapıtları arasında kısa öykülerini topladığı *Doğu Öyküleri*, düzyazı bir şiir olan *Ateşler ve Bir Ölüm Bağışlamak* adlı kısa roman sayılabilir. Birçok deneme yazan Yourcenar, *Siyahların spiritual*’ları ile çeşitli İngiliz ve Amerikan romancılarının yapıtlarını Fransızcaya çevirmiştir. Türkçede öbür yapıtları arasında Akan Su Gibi (1997), Alexis ya da Beyhude Mücadelenin Kitabı (1999), Mavi Masal (2000) sayılabilir.

HALDUN BAYRI, 1961 İstanbul’da doğdu. Galatasaray Lisesinden mezun oldu. Claude Levi-Strauss, Marguerite Duras, Jacques Bertrand, Daryush Shayegan, Léo Malet, E.M. Cioran, Edgar Morin, Gilles Kepel, Olivier Roy, Albert Cossery, Abdelwahab Meddeb, Olivier Abel, Marguerite Yourcenar’dan çeviriler yaptı. Türkçeden Fransızcaya Ahmet Hamdi Tanpınar, Takuhi Tovmasyan ve Hrant Dink’ten çeviriler yaptı.

“Enerji, ebedi nefasettir.”
WILLIAM BLAKE,
Cennet ve Cehennemin Evliliği

“Tuz tadını yitirirse bir daha ona nasıl tuz tadı verilebilir?”
Matta, 5: 13

“Her sabah düşüncede ölün
artık ölmekten korkmazsınız o zaman.”
HAGAKURE,
XVIII. yüzyıl Japon kitabı

Çağdaş bir yazar hakkında hükme varmak her zaman güçtür: Mesafemiz noksandır. Hele bizimkinden başka bir uygarlıktansa onun hakkında bir hükme varmak daha da güç olur; çünkü ya egzotizmin çekiciliği ya da kendini egzotizmden sakınma girer devreye. Bu yanlış anlama ihtimalleri, Yukio Mişima'nın durumunda olduğu gibi, doymazlıkla içselleştirdiği hem kendi kültürünün hem de Batı kültürünün unsurları, yani bizim için tuhaf olan ve bizim için sıradan olan unsurlar, her eserde muhtelif etkiler ve mutlu tesadüflerle farklı oranlarda karıştığında artar. Bununla birlikte onu, bizzat şiddetli bir biçimde Batılılaşmış, fakat her şeye rağmen bazı değişmez özelliklerin damgasını taşıyan bir Japonya'nın nev'i şahsına münhasır temsilcisi yapan da bu karışımdır. Geleneksel bir biçimde Japon olan parçacıkların Mişima'da yüzeye çıkış ve ölümünde infilak ediş şekli ise, aksine, akıntıya karşı adeta tekrar kavuştuğu kahramanlık Japonyası'nın şahidi, kelimenin etimolojik anlamında da şehidi yapmaktadır onu.

Fakat -hangi ülke ve hangi uygarlık söz konusu olursa olsun- yazarın yaşamı bu kadar çeşitli, zengin, taşkın ya da bazen eseri kadar âlimane biçimde hesaplanmış olduğu vakit, güçlük daha da artar; yaşamda da, eserde de aynı kusurlar, aynı düzenbazlıklar ve aynı sakatlıklar; ama aynı meziyetler ve sonunda da aynı azamet ayırt edilir. Kaçınılmaz bir biçimde, insana duyduğumuz ilgi ile kitaplarına duyduğumuz ilgi arasında istikrarsız bir denge kurulur. Shakespeare'i çok dert etmeden *Hamlet*'in tadının çıkarılabildiği zamanlar geçti artık! Yaşamöyküsel anekdotlara gösterilen bayağı meraklılık, zamanımızda, okumayı gitgide daha az bilen bir kitleye yönelik basının ve medyanın yöntemleriyle on katına çıkan bir özelliktir. Tanımı gereği kendini kitaplarında ifade eden yazan hesaba katmakla kalmayıp daima zorunlu olarak dağınık, çelişik ve değişken olan, şurada gizli burada görünür olan bireyi de hesaba katmaya; nihayet, belki de bilhassa, "şahsiyet"i, bazen savunma icabı ya da iddialaşma icabı, yansımasına bizzat bireyin katkıda bulunduğu, gerçek insanın yaşadığı ve her yaşama özgü o nüfuz edilemez sırrın içinde öldüğü, o gölgeyi ve o yansımayı (Mişima için durum budur) hesaba katmaya yöneliriz.

Yorumda hata yapma ihtimali, görüldüğü üzere epey yüksektir. Üstünde durmayalım, fakat merkezi gerçekliğin daima eserde aranması gerektiğini unutmayalım: Yazarın yazmayı seçtiği ya da yazmaya zorlandıklarıdır en nihayetinde önemli olan. Ve kuşkusuz, Mişima'nın bu

kadar tasarlanmış ölümü, eserlerinden biridir. Bununla birlikte, *Yukoku* (Yurtseverlik) gibi bir film; *Kaçak Atlar*'daki İsao'nun intiharının tasviri gibi bir anlatı, yazarın sonuna biraz ışık tutar; yazarın ölümü ise onları açıklamadan tasdikler en fazla.

Elbette, böylesi açıklayıcı görünen çocukluk ya da gençlik anekdotları, bu yaşamın kısa bir özetine konulma ya değer, fakat bu sarsıcı kesitlerin çoğu bize *Bir Maskenin İtirafları*'ndan gelir: Daha sonra yazdığı, saplantıların ya da tersine bir saplantının çıkış noktası mertebesine konulmuş ve içimizdeki bütün heyecanları ve bütün fiilleri yöneten o güçlü siniraăında (*plexus*) nihai bir biçimde yerini almış romanesk eserlerde farklı biçimler altında saçılmış bulunur. Bu fantasmaların bir insanın ruhunda, ayın gökteki evreleri gibi büyümesini ve küçülmesini görmekte fayda vardır. Ve elbette, az ya da çok anekdota dayalı bazı çağdaş anlatılar, sıcağı sıcağına varılan bazı hükümler, tıpkı önceden beklenmeyen herhangi bir enstantane gibi, Mişima'nın bu olaylarda ya da bu şok anlarında bizzat sunduğu kendi portresini tamamlamaya, doğrulamaya ya da onun tersini söylemeye yarar. Fakat bu anların derin titreşimlerini yine de sadece yazar sayesinde, her birimizin kendi içinde kendi sesini ve kanının uğultusunu duyduğu gibi işitebiliriz.

İşin belki de en tuhafı, çocuk ya da ergen Mişima'nın bu duygusal bunalımlarının çoğunun, 1925'te Japonya'da doğan küçük Japon'un maruz kaldığı bir kitap imgesinden ya da bir Batı filminden doğmasıdır. Hizmetçisinin ona kitapta gördüğü resmin zannettiği gibi bir şövalyeye değil, Jeanne d'Arc adında bir kadına ait olduğunu söylemesiyle güzel bir resmi elinin tersiyle iten ufak oğlan çocuğu, bu olayda, çocuksu erilliğinde onu aşağılayan bir aldatmacaya maruz kalmış gibi teessüre kapılır. Bizim için ilginç olan, onda bu tepkiyi yaratanın, erkek kılığına girmiş çok sayıda *kabuki* kahramanından biri değil de Jeanne olmasıdır. Guido Reni'nin *Aziz Sebastien* adlı eserinin bir fotoğrafı karşısında ilk boşalmanın anlatıldığı o ünlü sahne, İtalyan barok resmiyle bu tahrik oluş, Japon sanatı erotik oymabaskılarında bile çıplağın bizdeki yüceltilmesi yaşanmamış olduğundan anlaşılırdır. Adaleli ama gücü tükenmiş, can çekişmenin neredeyse şehvani teslimiyetiyle bitkin o vücudun suretini, ölmekte olan hiçbir samuray sureti veremezdi: Eski Japonya'nın kahramanları, ipekten ve çelikten kabuklarının altında yaşar ve ölürler.

Başka şok-hatıralar ise bilakis münhasıran Japon'dur. Mişima, batan güneşin ışığında yamaçtan aşağı inen genç ve yapılı figür, "akşam yerleri toplayan" yakışıklının hatırasının değerini bilmiştir; lağımcı için kullandığı şiirsel bir hüsnütabirdir bu:

"Beni bütün hayatım boyunca korkutup bana işkence etmiş olan görüntülerin ilki."

Bir Maskenin İtirafları'nın yazarı da, çocukken kendisine açıklanmamış olan hüsnütabir ile ne olduğu bilinmeyen bir tehlikeli ve tanrılaştırılmış "toprak" mefhumu arasında bağ kurmakta kuşkusuz haksız değildir.[1] Fakat herhangi bir Avrupalı çocuk da, vücudun kıvrımlarını sezdiren giysisi ve fiziki faaliyetiyle fazla düzgün ve fazla yapmacık bir aile arasında aykırılık yaratan sıkı bir bahçıvana aynı şekilde vurulabilirdi. Aynı anlama gelen, fakat tasvir ettiği izdiham gibi sarsıcı olan, bir tören alayı günü dayanıklı omuzlarının üzerinde yolun bir yanından diğerine gidip gelen Şinto ilahlarıyla yüklü genç tahtırevan taşıyıcıları tarafından bahçe parmaklıklarının alaşağı edildiği sahne; ailevi düzen ya da düzensizlik içine kapanıp kalmış çocuğun, şaşkına ve sarhoşa dönmüş bir halde ilk kez dışarının büyük rüzgârının onu yalayıp geçtiğini hissetmesi. Onun için önemli olmayı sürdürecek her şey esmektedir orada: insanın gençliği ve kuvveti, o zamana kadar bir gösteri ya da bir rutin gibi algılanmış geleneklerin aniden hayat bulması; daha sonra *Kaçak Atlar*'daki İsao'nun cisimleşme hali olan "vahşi tanrı" biçimi altında tekrar ortaya çıkacak ilahlar, daha sonra da *Meleğin Çürüyüşü*'nde[2] büyük Budist boşluğun görülmesiyle her şeyin silinmesi.

Daha o ilk başladığı roman, kahramanı şehvani yoksunluktan yarı çıldırmış bir genç kadın olan *Ai no Kawaki*'de (Sevme Susuzluğu)[3], kırda grup halinde yapılan bir sefahat âleminde genç bahçıvanın çıplak gövdesine atılan âşık kadın, bu temasta şiddetli bir mutluluk anı bulur. Fakat bu hatıra bilhassa *Kaçak Atlar*'da, tıpkı ilkbaharda bolca yaprak veren ve güz sonu beklenmedik şekilde ipincecik ve kusursuz bir biçimde tekrar beliren o sonbahar safranları misali, durulaşmış ve neredeyse hayalete dönmüş bir halde belirecektir; bir tapınağın içinden toplanmış kutsal zambaklarla yüklü bir el arabasını çeken ve iten genç adamlar biçimi altında ve röntgenci-

kahin Honda'nın, tıpkı bizzat Mişima gibi, yirmi yılı aşan bir perspektif üzerinden bakması gibi...

Bu arada yazar, bir tören alayında kutsal tahtırevan taşıyıcılarının alın bağını kendi de kuşanarak fiziki gayret, yorgunluk, ter ve neşeyle bir kalabalığın içine karışma tecrübesini şahsen bir kez yaşamıştı. Bir fotoğraf onu henüz çok gençken gösterir; bir defalığına çok güleçtir, pamuk kimonosunun göğsü açıktır ve her yönüyle diğer taşıyıcılara benzemektedir. Aynı sarhoşluğa benzer bir şeyi sadece, organize turizmin dini coşkuya baskın çıkmadığı devrin, birkaç yıl öncenin genç bir Sevillalısı, Endülüs'ün beyaz sokaklarında Macarena platformuyla Çingenelerin Meryemi'ninkini karşı karşıya getirerek yaşayabilirdi. Aynı sefahat âleminin sureti tekrar belirir, fakat bu sefer bir tanık tarafından notları tutulmuştur; ilk büyük yolculuklarından birinde, Rio Karnavalı'ndaki insan seli karşısında iki gece tereddüt eden ve ancak üçüncü gece dansın çöreklediği ve yoğurduğu bu kütleye dalma kararı alan Mişima'nın tanıklığıdır bu. Fakat tıpkı *kendo* eskrimcilerinin vahşi çığlıklarından kaçan Honda ile Kiyoaki'nin de başına geldiği gibi, İsao ve bizzat Mişima'nın da daha sonra ciğerlerini patlatırcasına atacakları çığlık gibi, özellikle o ilk ret ya da korku anı önemlidir. Her halükarda, darmaduman teslimiyetin ya da zıvanadan çıkmış disiplinin öncesinde, ya kendi üzerine kapanma ya ürküntü vardır, ki aynı şeydir.

Alışık olunan yol, yazarın ortamının konumlandırılmasıyla bir tür genel eskiz çizmektir; bu yolu izlemediysem, üzerinde en azından kahramanın siluetinin yansıdığını görmediğimiz müddetçe o fonun pek önemli olmamasındandır. En az birkaç nesildir halka has anonimliğinden kurtulmuş her aile gibi, bu aile de, dışarıdan nispeten kolay sınırlandırılabilir görünen o ortamda kesişen tabakaların, grupların ve kültürlerin çeşitliliğiyle bilhassa çarpıcıdır. Oysaki, aynı zamanın Avrupa'daki nice büyük burjuva ailesi gibi, Mişima'nın baba soyu da ancak XIX. yüzyıl başında köylülükten kopmuş ve o devirde ender görülüp hayli değer verilen üniversite diplomalarına ve devlet memurluğunun az çok yüksek mevkilerine erişmiştir. Büyükbaba bir adanın valisi olmuştur, fakat bir seçim yolsuzluğu davasını müteakiben emekliye ayrılmıştır. Bakanlık memuru baba, atasının ihtiyatsızlıklarını sakınımlılığıyla telafi eden titiz ve

derli toplu bir bürokrat olmuştur. Yaptığı tek bir şaşırtıcı hareket vardır: Tarlalar arasından demiryolu boyunca yapılan gezintiler sırasında, üç defa ufak oğlunu kollarına almış, bize söylediğine göre de müthiş bir hızla geçen ekspresin neredeyse bir metre yakınına kadar kaldırmıştır; bu sürat girdapları suratına şamar gibi çarpan ufak çocuk, o zamandan stoacı veya daha ziyade donup kalmış olduğundan, tek bir çığlık atmamıştır. Ne tuhaftır ki, oğlunu edebiyattan ziyade memurlukta bir kariyer yaparken görmeyi tercih edecek olan bu az sevecen baba, daha sonraları Mişima'nın kendine dayatacakları türden bir dayanıklılık sınavına maruz bırakır çocuğu.[4]

Annenin hatları daha nettir. Japon mantığı ve ahlak anlayışının geleneksel olarak bizzat özünü temsil eden o Konfüçyüsçü pedagog ailelerin birinden gelmektedir; önce, ada valisiyle kötü bir evlilik yaşamış olan aristokratik babaanne yüzünden küçük oğlundan neredeyse yoksun kalmıştır. Çocuğu geri alma fırsatını ancak sonralar bulacaktır; bunun akabinde de edebiyatla kendinden geçen yeniyetmenin edebi çalışmalarıyla ilgilenecektir; Japonya'da evliliği düşünmek için geç olan otuz üç yaşında eski usul bir çöpçatandan yardım istemeye de annesinin hatırı için, kanserli olduğu zannedilen kadın, soyunun sürdüğünü görmeden yok olma üzüntüsünü yaşamasın diye karar verecektir. İntiharının arifesinde, Batı tarzındaki göz alıcı villasının mütevazı eklentisi olan kusursuz Japon evciklerinde, ailesine son vedası olduğunu bildiği bir ziyaret yapmıştır. Bu vesile üzerine elimizdeki tek önemli belirti, evlatlarının üzerine titreyen bütün annelere has o, "Çok yorgun bir hali vardı," sözüdür. Bu intiharın, kendileri için benzer bir sonu asla düşünmemiş olanların zannettiği gibi parlak ve neredeyse kolayca güzel bir jeste denk düşmediğini, fakat bu insanın, kelimenin her anlamında, kendi sonu gibi gördüğü yere doğru bitap düşe düşe tırmanışı olduğunu hatırlatan yalın sözcüklerdir bunlar.

Babaanne ise bir şahsiyettir. İyi bir samuray ailesinden çıkmıştır; bir *daimio*'nun (bir prensin de denebilir) torununun kızıdır; Tokugawa hanedanıyla bile akrabalığı vardır; ondaki hastalıklı, biraz histerik, romatizma ve baş ağrısından mustarip mahlûk biçiminin altında, eski fakat şimdiden kısmen unutulmuş bir Japonya inatla sürmektedir; daha iyisini bulamadığından alt tabaka bir memurla geç bir evlilik yapmıştır.[5] Bu endişe verici fakat dokunaklı babaanne, göründüğü kadarıyla ufak torununu kapattığı kendi dairelerinde, bir sonraki neslin yetindiği burjuva

yaşantısından her şeyiyle uzak bir lüks, hastalık ve hayal dünyasında yaşamıştır. Neredeyse zorla alıkonmuş çocuk, babaannesinin odasında yatmakta, onun sinir krizlerine tanık olmaktaydı; yaralarına pansuman yapmayı erken yaşta öğrenmişti, tuvalete gitmek için kalktığında ona yol göstermekte, bazen geçici bir hevesle ona giydirdiği kız elbiselerini giymekte, onun sayesinde ritüel *no* gösterilerine ve sonraları âşık atacağı melodramatik ve kanlı *kabuki* gösterilerine gitmekteydi. Bu çılgın peri, onun içine, vaktiyle deha için elzem olduğuna hükmedilen delilik tohumunu atmıştır kuşkusuz; her halükarda, yaşlı bir kimsenin yakınında büyümüş olan bir çocuğun, doğumunun öncesinden malik olduğu iki nesillik, bazen daha da fazlalık uzantıları sağlamıştır ona. Belki de hasta bir ruh ve hasta bir tenle bu erken temas sayesinde, temel bir ders olan ilk izlenimini edinmiş, şeylerin tuhaflığını öğrenmiştir. Ama bilhassa, kıskançça ve çılgınca sevilme, ve bu büyük sevgiye cevap verme tecrübesini borçludur ona. “Sekiz yaşındayken, altmış yaşında bir sevgilim vardı,” demiştir bir yerde. Böyle bir başlangıç zaman kazancıdır.

Mişima olacak çocuğun, günümüzün psikoloji eğilimli yaşamöyküsü yazarlarının da vurguladığı gibi, bu acayip ortamda az çok travmaya uğramış olduğunu kimse inkâr etmiyor. Her ne kadar bu konuyu uzatmayacak olsak da, büyükbabanın delice davranışlarının sonucu olan mali sıkıntılardan, babanın yadsınamaz vasatlığından ve onca çocuğun günlük nasibi, kendisinin de zikrettiği “yavan aile çekişmeleri”nden daha da incinmiş ve yaralanmıştır. Hasta bir yaşlı kadının çılgınlığı, ağır ağır gerilemesi ve taşkın sevgisi ise aksine, bir şairin bu şair yaşamında araştıracaklarındandır; ölümün kısa ve ani tablosuna benzer bir ilk tablodur.

Baba tarafından atalarının, onun inanmaktan hoşlandığı gibi, sonuna doğru kahramanca etiğini benimsediği samurayların askeri klanından olduğu doğru değildir. Balzac, bir noktaya kadar Vigny, hatta bulanık Rhenanie’li atalar zikreden Hugo gibi, büyük bir yazarın bazen kendine tevcih ettiği o soylulaştırmaların bir örneği gibidir bu. Oysaki Mişima’nın içinden çıktığı memurlar ve pedagoglar dünyası, eski samurayların sadakat ve ağırbaşlılık ülküsünü az çok üstlenir görünse de, büyükbabanın da ispatladığı gibi uygulamada katlanamamaktadır buna. Fakat Mişima’nın *Bahar Karları*’ndaki Kont ve Kontes Ayakura’da şimdiden can çekişmekte olan bir aristokrasiyi yaşatması da, babaannesinin üslubu ve gelenekleri sayesinde olmuştur elbette. Fransa’da da, XIX. yüzyıl yazarının

muhayyilesinin yaşlı bir kadının temasıyla Gotha’nın fantasmagorilerine uyanması beylik bir şeydir; fakat tip-vaka, bilhassa genç bir erkeğin, yaşı ilerlemiş bir metresle bağları olmuştur: Balzac, Madam de Berny ile Madam Junot’nun sadece yan açılmış bir yelpaze gibi ona uzattıkları suretten, büyük dünyayı tekrar yaratmıştır. Proust’un Marcel’i, aristokratik bir topluma olan susamışlığını, kendisinden en az yirmi yaş büyük Madam de Guermantes üzerine romanesk bir saplantıyla ifade eder önce. Burada, çocuğu eski Japonya’yla temasa geçiren de, torunla babaanne arasındaki neredeyse tensel bağdır. *Bahar Karları*’ndaki babaanne, edebiyatta hiç ender olmayan bir tersyüzle, Matsugae’lerin aile ekseni nazarında garip bir şahsiyettir de; fakat yükselen bir soyluluğun bağrında köy havası taşıyan bir soy başlangıcını temsil eder; Rus-Japon Savaşı’nda ölen iki oğlu için devletin kendisine bağladığı maaşı, “Onlar sadece görevlerini yaptı,” diye reddeden bu sarsılmaz yaşlı kadın, Matsugae’lerin artık bırakmış oldukları bir köylü dürüstlüğünü cisimleştirmektedir. Onun kıymetlisi, çıtkırıldım Kiyoaki’dir; tıpkı Mişima’nın babaannesinin kıymetlisi olması gibi; bu iki kadından da başka bir zamanın soluğu çıkmaktadır.

Neredeyse özel bir vaka anlatısı olan *Bir Maskenin İtirafları*, aynı zamanda 1945-1950 yıllarındaki gençliğin, sadece Japonya’da değil, hemen her yerdeki suretini sunar ve bugünün gençliği için de bir noktaya kadar hala geçerlidir. Hem bunaltının hem iktidarsızlığın kısa şaheseri olan kitap, konusunun ve haritadaki yerinin farklılığına rağmen, Camus’nün onunla neredeyse çağdaş olan *Yabancı*’sını düşündürmüyor değildir; aynı içeyöneliklik (otizm) unsurlarını içermesini kastediyorum. Bir yeniyetme, tarihte benzeri bulunmayan felaketlere, anlaşılacak bir şey olduğu varsayılırsa bunları anlamaksızın tanık olur; savaş fabrikasında çalışmak için üniversiteyi terk eder; Tokyo yerine Londra’da, Rotterdam’da ya da Dresden’de yaşıyor olsaydı da yapacağı gibi, yanmış sokaklarda dolanır durur. “Bu sürmüş olsaydı, çıldırırdık.” Ancak yirmi yıllık anıların süzülüp durgunlaşmasından sonradır ki, baldırlarına taşımayı beceremediği sivil yardımcı bantları takarak kabaca gülünç bir kılığa bürünmüş Honda’nın gözü önünde, Matsugae’lerin geçen zaman içinde pay edilmiş olan vaktiyle görkemli parkının tanınmaz hale gelmiş arsası; bir sıra üzerinde, vaktiyle Kioyaki’nin sevgilisi için bir “Juliette dadısı” olan, Goya’nın kâbuslarından

çıkmış bir yaşlı kadına benzeyen, pudralanmış, kılları yolunmuş, peruklu, üstüne üstlük açlıktan gözü dönmüş neredeyse doksanlık geyşa; kirişleri kavrulmuş ve su boruları çarpılmış bir Tokyo'nun panoraması, bütün cesametiyle yayılacaktır.

Yukarıda çizilen hat, tam da kitabın merkezini, yukarıda bizzat Mişima hususunda tartışılmış olan çocukluğun ve buluğun ufak olaylarını bir kenarda bırakır; bu ufak çalışmanın, romanesk şekillendirmenin müdahalesi öncesinde, ânında yakalanmış bir özyaşamöyküsü izleniminin alındığı çok nadir çalışmalardan biri olmasındandır bu. Belki de yirmi dört yaşında bir erkek tarafından cesurca yazılmış her samimi özyaşamöyküsünde doğal olduğu gibi, erotizm her şeyi istila etmektedir. Yoksun kalmış ve hâlâ yarı bilinçsiz olan arzu işkencesinin bu anlatısı, XX. yüzyılın ilk yarısında, ya da elbette daha önce, herhangi bir yerde bulunabilirdi. Neredeyse paranoyak olan "normalleşme" ihtiyacı, etnolog Ruth Benedict'in çok iyi belirttiği gibi uygarlıklarımızda insan özgürlüğüne hakiki bir faydası olmaksızın günahın yerini almış olan ayıplanma saplantısı, kitabın neredeyse her sayfasında, bazı konularda daha esnek olan ya da başka kaidelere uyan eski Japonya'da olamayacağı gibi, örneklerle gösterilmektedir. Elbette kahraman da, klasik bir emare olarak hissettiği şeyi dünyada yalnız kendisinin hissettiğini zannetmektedir. Yine son derece klasik olan bir şey; zar zor girmiş olduğu Soylular Okulu'ndaki okul arkadaşlarıyla ne toplumsal açıdan ne de zenginlik olarak aynı seviyedeki o henüz cılız genç oğlan, uzaktan ve sessizce, herkesin hayran olduğu en atletik yapılı öğrenciye vurulur: Aşk fantasmaları konusunda daha cüretkâr da olsa, ezeli Copperfield-Steerforth durumudur bu; çünkü zaten sadece fantasmalar söz konusudur burada. Uyanıkken gördüğü hayaldeki sevgilinin, insan eti yenen bir ziyafet hazırlıklarında kullanılması, tam tamına hoş bir görüntü sunmaz, fakat insanın bilinçdışının hemen her tarafında hâlâ, sadece hayli cüretkâr bazı şairlerin çekip çıkarabildiği vahşi bir Parçalayıp Yiyenler (*Dévorants*) ayini hatırasının gezindiğini saptamak için, Sade'ı, Lautreamont'u okumuş olmak ya da daha bilgiç bir edayla, Zagreus'un çiğ etini ve kanını paylaşan Eski Yunan sofularına başvurmak yeterlidir. Öte yandan, Japon folkloru, ölüleri yutan açlıktan gözü dönmüş hayaletlerle, *pretas*'larla o kadar doludur ki, bu kasvetli fantezi onları ve XVIII. yüzyılda Uyeda Akinari tarafından bestelenmiş *Ugetsu Monogatari*'den (Ay Işığı ve Yağmur Masalları) biri olan "İblis"i

düşündürmektedir. Bu masalda ölüsevici ve insanyiyen bir papaz, Zen bir meslektaşı tarafından tedavi edilmekte ve kurtarılmaktadır. Buradaki genç hayalci için, erişkin yaşın kıyısına gelindiğindeki yeniyetmelik fantasmalarının alışılmış yavaş sönükleşmesi haricinde ne bir tedavi ne bir kurtuluş vuku bulur.

*Bir Maskenin İtirafları'*nın kahramanının, başka bir adamla evli olan çocukluk arkadaşı kızla çekingen ve bir yere varmayan ilişkisi; sokakta ya da kahvehanelerde daima biraz rastlantı sonucu ya da neredeyse gizli kapaklı karşılaşmaları, Tokyo yerine Paris ya da New York'ta da cereyan edebilirdi. Yaşamda kendisi de iyi yer edinememiş olan bu genç Japon kadını, tıpkı günümüzdeki bir Amerikalı kadının bize Zen'le uğraştığından bahsetmesi gibi, kendini vaftiz ettirmekten bahsetmektedir. Yanındaki zarif ve epey yavan hanımdan bezen genç adamın, barda toplanmış yakışıklı serserilere doğru çevirdiği kaçamak bakışları da tanırız. Kitap bunu göstererek biter.

*Bir Maskenin İtirafları'*ndan önce, Mişima sadece birkaç kez kısıtlı bir rağbet görmüştü. On altı yaşının eseri olan ilk kitabı *Hanazakari no Mori* (Çiçekli Orman), kadim şiirsel Japonya'dan esinlenmişti; zaman zaman aynı konu üzerine ve aynı tarzda yazılmış öyküler, sonuna kadar, gitgide "daha kararlı bir biçimde modern" olan bu üretime giriverecekti. Klasik Japonya üzerine bilgisi, bize söylendiğine göre, çağdaşlarının çoğunun üstündeydi; mütebahhirleri bunun dışında tutmak gerekir elbette. Avrupa edebiyatlarına olan aşinalığı az buz değildi. Klasikleri okur, göründüğü kadarıyla da Racine'i el üstünde tutardı.[6] Yunanistan dönüşü Yunancaya başlar ve kısa bir şaheser olan *Dalgaların Sesi*'ne -Yunanlardan geldiği hususunda herkesin mutabık olduğu- denge ve duruluk vasıflarını aktaracak derecede bu dille zenginleşir. Bilhassa modern Avrupa edebiyatıyla, Swinburne, Wilde, Villiers ya da D'Annunzio, Thomas Mann, Cocteau, bir de erken gelişmişliği ve gençliğinin baharındaki ölümüyle gözünü kamaştıran Radiguet'yle düşüp kalkmıştır.[7] *Bir Maskenin İtirafları'*nda Proust'un adını zikreder ve Andre Salmon'dan alıntı yapar; kendi cinsel itkilerinin bir kataloğunu çıkarmak için de Doktor Hirschfeld'in daha o zamandan biraz eskimiş çalışmalarına başvurur.

Göründüğü kadarıyla Avrupa'nın edebiyatçılarına, uzun zaman boyunca bazen de tam anlamıyla, kendininkini çoğu zaman güçlendiren ve teyit eden özden ziyade, biçimde getirdikleri yeni ve garip şeyler itibarıyla bağlanmıştır. 1949 ile l96l arasındaki, hatta göreceğimiz gibi daha da önceki, en büyük kitaplarının, daha az iyi olan diğerlerinin de, kuruluşu Japonvariden ziyade Avrupai -ama Amerikanvari değil- olacaktır.

Bir Maskenin İtirafları'nın eşsiz başarısından itibaren, yazar doğmuştur; artık sahiden Yukio Mişima'dır.[8] Babasının dayatması olan bürokrat makamından vazgeçmiştir; telif makbuzlarıyla ikna olan babası, kitaptaki cüretkârlıklara üzülmeyi kesmiştir. Dolayısıyla neredeyse fazla yetenekli, aşırı üretken, parlak ve eşsiz yazar rolüne, buna teşne olması ya da kendini koyuvermesinden ziyade, kendinin ve yakınlarının geçimini sağlamak söz konusu olduğu için girer; zamanının yarısını ayırdığı, büyük tirajlı magazinler ve kadın dergilerine verdiği geçimlik yazılarla ancak başarır bunu. Paragözlüğün ve edebi dehanın bu karışımı nadirattan değildir. Balzac'ın da unutulmuş geçimlik romanlar dönemi olmuştur, fakat *İnsanlık Komedyası*'nın muazzam kütlesi içinde, satışları şişirme ihtiyacına borçlu olunan icat ile güçlü yaratıcı coşkunluğu birbirinden ayırt etmek de imkânsızdır. Aynı ikiyanlılık Dickens'da da vardır: Küçük Nell, küçük Dombley, melek gibi Florence, Edith ve tasarlanmış zinası (tasarlanır ama yerine getirilmez, zira okurları sarsmamak gerekmektedir), Scrooge'ın vicdan azabı ve küçük Tim'in masum sevinçleri, hem roman okuyucusu vasat burjuvaziye zevkine göre bir yem sunmak hem de neredeyse gönül gözüyle görme güçlerini serbest bırakma arzusundan doğar.

XIX. yüzyıl Avrupası'nda yaygın, Mişima'nın Japonyası'nda da hala zorunlu olan, romanları tefrika halinde yayımlama alışkanlığı; bu durumda gazete yöneticilerinin yayıncılardan ve bizzat kamuoyundan öncelikli hale gelen istekleri, çoğu zaman edebî ürünü bu ticarileşmeye güçlü bir biçimde itmiştir. Hardy ve Conrad gibi zamanlarının altkültüründen hemen hemen yoksun olan o doğuştan yalnızlar bile, bazı çalışmalarını popüler zevk doğrultusunda bozmaya razı olmuşlardır; *Lord Jim* gibi kimi büyük romanlar, elbette alelacele ve sonuna dek zorlama altında, bir insanın yaşam hakkında edindiği en derin imgeyi tercüme etmek ve bir burjuva ailesinin faturalarını zamanında ödemek için meydana getirilmiştir. Göründüğü kadarıyla genç ve henüz karanlıkta kalan yazarın tercih hakkı yoktur; başarı

geldiğinde de alışkanlık çaresiz edinilmiştir. En büyükler konusunda, hemen hemen daima sanat eserinin aleyhine işleyen bu para gerekliliklerinin hayalperestin alışıldık ölgünlüğünü zorladığı; eserlerinin de, yaşama benzeyen o geniş magma haline gelmesine katkıda bulunduğu söylenebilir olsa olsa.

Mişima'nın durumu biraz farklıdır. Bu büyük miktarda kazancın katı bir disiplinle hale yola koyulmuş olduğu söylenebilir. Tıpkı, ilk gençliğinde veremli zannedilen Japon yazarın, yaşamında kaynaşan meşgaleler ve eğlenceler ne olursa olsun, her gün iki saatini vücut geliştirme egzersizlerine ayırması gibi; barlarda ve edebiyat gecelerinde su gibi akan alkolün kendinden geçiremediği bu adam, en geç gece yarısı sularında gündüz yazılmış metinlerine iki saat ayırmak için bürosuna kapanmış, böylelikle de şöhret için altı ya da yedi eser kâfiyken, tüm eserlerinin sayısını otuz altı cilde çıkarmıştır. Daha sonra gecenin artakalan vakti ve günün ilk saatleri "kitapları"na hasrediliyordu. Okuyan fakat düşünmeyen, yazarın kendi dehası tarafından zorunlu kılındığının aksine, ona dünya hakkında kendi kafasında zaten bulunan sureti göndermesini bekleyen kitlelerin kullanımı için üretilmiş edebiyattaki vasatlığın, suniliğin, prefabrike olma halinin hakiki eserleri sık sık istila etmemesi imkânsızdır; *Bereket Denizi* hususunda çözmemiz gerekecek bir sorun da budur. Fakat paralel tecrübe hiç yapılmamıştır: Gündelik tüketim için üretilmiş eserlerin hiçbiri asla çevrilmemiş olduğundan, bu yığının içinde başka yerde daha iyi ele alınmış temaları, göz alıcı ya da berrak bir sureti, oraya tesadüf eseri düşmüş ve aslında "hakiki eserler"de bulunmak için yaratılmış sıcak bir hakikat bölümünü arayamayız; kuşkusuz bunu yapmamız da her halükarda usanç verici olurdu. Bunun başka türlü olması da zor görünmektedir.

Bir Maskenin İtirafları'yla Mişima için "büyük bir maksat" olmuş olan *Bereket Denizi* arasında yer alan muhtelif tipte, fakat çoğu yadsınamaz bir nitelikte veya önemdeki birkaç romanını bir bir tüketmek değildir söz konusu olan. Tiyatro da ancak kısaca ele alınacaktır; Mişima'nın *Kyoko no Ie*'nin (Kyoko'daki Ev) ise ister istemez lakırdısı edilmeyecektir; çünkü hiçbir Avrupa diline çevrilmemiştir. Yazarlarına zamanının üretiminde yüksek bir yer kazandırmaya yetecek bu birbiriyle uyumsuz görünen eserler, büyük bir yazarın, yakından bakıldığında daha ilk eserlerinde

kendini gösteren birkaç temel konusuyla münhasıran yüzleşmeye ve gereken yoğunlukla bunları ifade etmeye geçmeden önceki yolu boyunca sıralanmaktadır.

Zamanının bir vaka-i adiyesini çok az değiştirerek onun sahnesini kurma kaygısını taşıyan genç Mişima'nın bazı anlatıları, o çok ender olan, bizzat anında kapıverilen şimdiki zaman kategorisine aittir: Geçmekte olan güncelliği o derhal sabitleme ihtiyacını sonuna kadar göreceğiz. Kimi başkaları bazen röportaja, ya da daha kötüsü, fazla hızlı kotarılmış romaneskliğe kaymaktadır. İster *Ai no Kawaki*'deki (Sevme Susuzluğu) ya da *Kinkakuci*'deki (Altın Köşk Tapınağı) lirik gerçekçilik olsun, ister *Denizi Yitiren Denizci*'de o dobraca çizilen resim olsun, neredeyse hepsinde Avrupai yapım hâkimdir. Adeta, yaklaşık kırk yaşına kadar savaşın dokunmadığı -en azından o böyle zanneder- bu adam, savaş meydanlarının kahramanlığından işgalin edilgen kabulüne çabuk geçmiş ve enerjilerini o diğer emperyalizm biçimi olan aşırı derecede Batılılaşma ve her ne pahasına ekonomik kalkınma koşullarına uydurmuş olan bütün Japonya'nın geçirmiş olduğu evrimi kendi içinde gerçekleştirir. Amerikanlaşmış Japonya'nın kutsal mekanı *International House*'da düğün pastasının ilk dilimini kesen, smokinli ya da ceketli bir Mişima'nın; ya da bir entelektüelin bir bankacıyla aşık atması gerektiğine kanaat getirmiş olduğu için kusursuz bir işadamı takım elbisesiyle konferans veren bir Mişima'nın fotoğrafları, zamanlarının ayırt edici özelliklerini taşır. Fakat yeniyetmeliğin ve yetişkin yaşın saplantıları, tutkuları ve tiksintileri, labirentleşmiş mağaraların kitaplarında yüzeyin altını oymaya devam ediyordu. Mişima-Aziz Sebastien'ın fotoğrafı uzak değildir; suratını gövdeye indirecek gibi görünen kocaman bir gülü çiğneyen adam fotoğrafı da uzak değildir. Daha sarsıcı bir fotoğrafı da bu denemenin son sayfası için saklıyorum.

Kinjiki (Yasak Renkler) o kadar baştan savma görünümlü bir romandır ki, neredeyse sadece konusu yüzünden "ticari üretim"in elinden kurtulmuş olduğundan şüpheleniriz. Mişima'da hep olduğu gibi, bol bol hesap vardır, fakat varılan yekûnlar hatalıdır. Savaş-sonrası Japonyası'nın "gay" çevrelerindeyizdir, fakat işgalcinin mevcudiyeti sadece haz arayışındaki birkaç nadir kukla üzerinden görülür; çok zengin bir Amerikalının su gibi viski akıtarak neredeyse kutsala hakaret edercesine düzenlediği Noel partisi, Yokohama'da olduğu kadar New York'ta da vuku bulabilecek bir olaydır. Entrikaların tasarlandığı ve bir sonuca bağlandığı

bar, bütün barlara benzer. Genç nesne-erkek Yuişi, akla hayale gelmez karışık durumlardan geçer, peşinde iki cinsiyetten kuklalar vardır. Azar azar, bu röportaj-romanın bir masal-roman olduğunu fark ederiz. Zevcesinin sadakatsizliklerinden yaka silken ünlü ve zengin bir yazar, erkeklerden ve kadınlardan intikamını alma aracı olarak Yuişi'yi kullanır.[9] Hikâye kendi düzeyinde mutlu bir sonla çözümlenir: Yuişi'ye bir miras kalır ve sevinç içinde ayakkabılarını boyatmaya gider.

Bu hususta, özellikle *Bereket Denizi*'nin üçüncü cildinde göreceğimiz gibi, rahatsızlığımız bir belirsizlikten doğar: Yazar, şahsiyetlerinin yakışıksızlığıyla suç ortağı mıdır, yoksa ilgisiz bir ressam gibi mi bakmaktadır onlara? Cevabı oluşturmak basit değildir. Romancı, tasvir ettiği çevreleri Genet'nin kapkara bir şiiriyle sıvamaz. Bazı mefhumlar *Satyricon*'daki hafif taslakları akla getirir: yastığın altına yerleştirilen sigara paketleri ve kibrit kutularıyla kolay arkadaşlık dayanışmaları, spor gazetelerinden esinlenen laflamalar, okuldaki jimnastik sınıfını hatırlatan sportif performans böbürlenmeleri. Kadınların durumu üzerinde yoğunlaşan iki sahne daha da ileri gider; birinde, ilk gebelik teşhisinin konması için Yuişi'nin genç karısını jinekoloğa götürmesi (zira evlidir, sihirbazın hünerlerinden biri de budur) ve ünlü doktorun kusursuz çifte yavan ve safdil iltifatlar düzmesidir. Diğerinde, doğum salonuna girebilmiş olan Yuişi'nin karısının uğraşına katılmasıdır. "Bedeninin aşağısı kusmak için çaba gösterir gibiydi.[10]" O zamana kadar genç adama sadece "içi boş çömlek" gibi görünmüş olan kadın uzuvları, sezaryen ameliyatının skalpeli altında ten ve kan hakikatlerini açığa vurur. Her ölüm ve her doğum gibi gizli bir gerçeğin üzerindeki perdenin kalktığı bu sahneyi bütün teamüller bir çarşafla örtmekte anlaşmıştır ya da ağırbaşlılıkla gözler başka yöne çevrilmiştir.

İyi yağlanmamış tekerleklerin gıcırdaması gibi gıcırdayan bu romanla karşılaştırıldığında *Kinkakuci* (Altın Köşk Tapınağı) bir nevi şaheserdir. Belki, çok güzel görünen bir Fransızca çeviriye rağmen, özellikle tekrar okunduğunda ve bir çoksesliliğin içine kaydolur gibi kaydolduğu bütün eserleri içinde tekrar konumlandırıldığında anlaşılmaktadır bu. Mişima'da nice kez olduğu gibi, olguların düzeni doğrudana ve güncele, hatta önemsiz olaylara bağlanmıştır: 1950'de, mimari güzelliği ve Kyoto dolaylarında bir gölün kıyısındaki yerleşimiyle ünlü bir kutsal mekân olan Altın Köşk

Tapınağında çömezlik dönemini geçiren genç bir keşiş, neredeyse beş asırlık olan ve Yoşimitsu devrinin zafer dolu hatıralarının izini her köşesinde taşıyan binayı ateşe verir. Köşk daha sonra tekrar inşa edilmiştir; Mişima ise, dava belgelerinin yardımıyla, bu suçun saiklerini ve işlenme tarzını yeniden kurmaktadır. Göründüğü kadarıyla yazar, tipik bir biçimde, hayal kırıklığına uğramış hırsın ve kinin de bir parçasını oluşturduğu suçlunun gerekçelerinden sadece birini dikkate alır: Güzel'den nefret etme; Altın Köşk Tapınağı gibi asırlık kusursuzluğu içinde değişmeden kalmış, aşırı övülen bir mücevher önünde öfkelenme. Etten kemikten yapılmış kundakçının durumunda da olduğu gibi, kekelemesi ve çirkinliği, çömezi insanların dostluğundan tecrit eder: Angaryalar onun üzerine yüklenir ve alay konusu olur; tek yarenleri, aşk acısıyla intiharı anne babası tarafından kaza gibi gösterilecek olan temiz yürekli bir oğlan ve sakatlığını kullanarak kadınları yumuşatıp baştan çıkaran kötü ve kinik bir sakattır. Yeniden, bu Budist din adamları çevresi zannedildiğinden az şaşırtır: Yüzyıl dönümünde bir Huysmans, Altın Köşk Tapınağı'nın tutuştuğu döneme doğru bir Bernanos, aynı tozlu rahip okulunu, eskimiş dersleri, beyhude bir rutine indirgenmiş duayı, durum elverdiğinde bir keçeye bürünüp boyun atkısı sarınarak şehre gidip kız peşine düşen cüretkâr başrahibi tasvir edebilirlerdi. O yıllarda, "dinin uyuşukluğuma kızıp eller üstünde tutulan herhangi bir eski kiliseyi ateşe veren bir Katolik papaz okulu öğrencisi, Batı'da da düşünülemez bir şey değildir. Yavan yaşamını anlatan vasat çömez, apaçık bir hakikatte görünür; aynı zamanda, edebî yaratıcılığın bütün eserlerinin merkezinde olan bir aldatmacayla, yazar ona, sadece şahsiyeti anlamasını ve yeniden yaratmasını sağlayan duyarlılığın bir parçasını değil, şairin ayrıcalığı olan o hissettiğini söyleme ve duruma uyarlama yeteneğini de vermiştir.

Çömezin Altın Köşk Tapınağı'na duyduğu aşk-nefret birliği, bunu ayrıca bir eğretileme (*allégorie*) haline getirir. Avrupalı bir eleştirmen bunda, özellikle de bu metnin yazıldığı tarihte bence haksız bir biçimde, tam da yok edilebilir olması, belki de özellikle kendi eliyle yok etme şartıyla, Mişima'nın bir tür yüce değer atfettiği bedenin simgesini görmüştür. Bir kitabın bir yaşamın akışı içinde bulunduğu özgül anı hesaba katmayan ve yazarı eserine kılcal damarlarla bağlamak yerine halatlarla bağlamaya can atan zamanımız eleştirisinin nice örneği gibi, hem mugalatalı (*sophistiquée*) hem de ilkel bir bakış açısıdır bu. Bombardıman

tehdidi altındayken çömezin Altın Köşk Tapınağı için duyduğu his, sevgidir; birlikte tehdit edilmektedirler. Sonra, bir tayfun gecesinde Köşk, “üzerinde evrenimin yapılarının şekillendiği tapınak”, gölün üzerinden patlamadan geçen fırtınadan mucizevi bir biçimde korunduğunda çömezin ruhu bir nevi parçalanır; yarısı şaheserden yana, yarısı da rüzgârdan yanadır. “Daha güçlü! Daha güçlü! Ha gayret!” Batı’daki romantizm de, kendinin en ucuna varmak isteyen varlığın bu eğilimlerinin aynılarını yaşamıştır. “Kalkın ayağa, arzuladığım fırtınalar, Rene’yi bir başka yaşamın alanlarına götürün!” Daha sonra, çömezin içi kararıp hırçınlaştığı ölçüde, kusursuzluğu içinde huzura ermiş tapınak bir düşman haline gelir. Yine de aynı zamanda, nasipsiz genç adam için, herhalde Tantracı Budizm’in etkilerini taşıyan bir dizi meditasyonun da gösterdiği gibi, (tapınak) KENDİDİR de. Hasta yürekli yeniyetme Altın Köşk Tapınağını, ilk başta kendinin de gördüğü gibi uçsuz bucaksız, kendinde bütün dünyanın güzelliğini toplayan bir yer gibi değil de, ufacık, bir tohum özü gibi içine kapalı taşıdığı molekül gibi tahayyül etmeyi başarır. Başka bir anda, masum Tsurukawa’nın göle oyun olsun diye attığı taş, kusursuz nesne düşüncesini kırar ve hareketli dalgalar halinde dağıtır: hiçbir şeyin sabit olmadığı bir dünyanın başka bir Budist görüntüsü. Çömezdeki şaheseri yok etme arzusu arttıkça, Zen ileri gelenlerinin paradoksal tavsiyeleri gelir aklımıza; Buddha tasvirlerinin yakacak odun olarak kullanılmasını onaylamaktadırlar ya da *Rinzai*’nin şu ünlü ihtarı:

“Eğer Buddha’yla karşılaşırsan, öldür onu; eğer annen babanla karşılaşırsan, öldür onları; eğer atanla karşılaşırsan, öldür atanı! Ancak o zaman kurtulursun!”

Bunlar tehlikeli cümlelerdir, ama İncil’deki bazı ihtarları da hatırlatırlar. İdare ettiğimiz ya da üzerinde geçinip gittiğimiz her zamanki temkinli bilgeliğin üzerine, tehlikeli, ama canlandırıcı, daha özgür bir coşkunluğu ve ölümcülce saf bir mutlağı olan bilgeliği koymak söz konusudur daima. “Altın Köşk Tapınağı’nın mutlağı içinde sarmalanmış, tek başımaydım. Ben mi onun sahibiydim, yoksa o mu benim sahibimdi? Benim Altın Köşk Tapınağı olmam kadar Altın Köşk Tapınağı’nın da ben olduğu nadir dengede bir ana varmayacak mıydık daha ziyade?”

Gerçekten de, orayı ateşe verir vermez, kundakçının ilk hareketi kendini de yanmaya bırakmaktır. Kora dönüşmüş olan tapınak kapısını açmayı boşuna dener ve can verme tasarısını bir öksürük nöbetine çeviren

duman kıvrımlarından soluksuz kalarak geriler. Sonunda, savaş-sonrasının zayıf yiyecekleriyle beslenmiş keşiş, aç midesine ucuz pastaları doldurmuş bir halde, tapınağa hâkim konumdaki tepede yakalanacaktır. Satın almış olduğu bir bıçakla gerçekleştireceği intihar tasarısından vazgeçmiştir; sadece yaşamayı arzulayan acınacak bir Herostratos'tur[11].

Kara şaheser *Bir Maskenin İtirafları* ve kırmızı şaheser *Kinkakuci*'den (Altın Köşk Tapınağı) sonra, açık şaheser *Dalgaların Sesi*, genellikle bir yazarın ömründe bir kez yazdığı o eşsiz kitaplardandır. Hemen elde ettiği başarısının büyüklüğüyle müşkülpesent okurların gözünde yıpranan o kitaplardandır da. Bizzat kusursuz netliği bir tuzaktır. Güzel çağdaki Yunan heykelcinin, biçim kabartısındaki sonsuz inceliği gözler ve eller tarafından daha iyi algılanır kılmak için, insan bedeni yüzeylerinde ışık ve gölge kırılmaları yaratabilecek fazla vurgulu çukurlardan ve çıkıntılardan kaçınması gibi, *Dalgaların Sesi*, eleştirel yorumun tutunacak nokta bulamayacağı bir kitaptır.

Erkeklerin açık denizde balıkçılıktan, kadınların da kısa bir mevsim boyunca sedefli bir kabuklu olan denizkulağı bulmak için dalmaktan başka geçim kaynakları olmadığı bir Japon adasında, bir oğlanla bir kızın pırıl pırıl düşsellikteki hikâyesi olan bu kitap, sefil olmasa da salt en zorunlu ihtiyaçlarla sınırlı bir yaşamı ve denizkulağı toplayıcısı yoksul bir dul annenin oğluyla köylülere para babası gibi görünen küçük bir teknecinin kızı arasındaki ufacık sınıf farkı yüzünden engellenen bir aşkı resmeder. Yazar bu kısa romana giriştiği dönemde Yunanistan'dan dönmekteydi ve yeni keşfedilmiş bu Yunanistan'ın verdiği coşku, küçük bir Japon adasının tasvirinde görünmez olsa da, alabildiğine mevcuttur. Kuşkusuz ezici bir karşılaştırmaya kalkışmak olacak ama, tam anlamıyla bir Slav destanı gibi görünen *Savaş ve Barış*'ı yazarken de Tolstoy'un başının Homeros'la döndüğünü biliyoruz. Sadece genç aşkı olan konusuyla bile, *Dalgaların Sesi* önce *Daphnis ile Chloe*'nin sayısız tekrarından biri gibi görünür. Ama burada, kadim zamanlara, hem de kadim zamanların epey eski dönemlerine her tür aşırı bağlılığı bir kenara bırakarak ikisi arasında. *Dalgaların Sesi*'nin melodik çizgisinin son derece daha saf olduğunu itiraf etmek yerinde olur. Her bölümü, Longus'un katmakta sakınca görmediği birkaç romanesk ya da gelenek icabı melodramatik olay olmaksızın yalın bir gerçekçilikle ele

almakla yetinilmemiştir; Mişima'nın romanında ayrıca özellikle, tensel hazzın reçetelerini keşfetmeksizin aşkı tecrübe eden iki çocuğun oynaşmalarını yüzeysel bir biçimde uzun uzadıya anlatarak okuru gıdıklama arzusunu hatırlatan hiçbir şey yoktur. Sağanak yağmurdan sırılsıklam olan oğlanla kızın soyunup ısındıkları ünlü sahne, erotik çıplaklığın uzun zaman çok ender görülmüş olduğu, fakat hiç Batılılaşmamış çevrelerde bile iki cinsin birlikte yıkanması geleneğinde de görüldüğü gibi çıplaklığın gündelik olduğu bir ülkede, gerçeğe benzerliği ancak azıcık ihlal eder. Alevlerin kıyısındaki bu utangaç oyunlar, *Dalgaların Sesi*'ne, Şinto ayini ateşlerini andıran güzel parıltılar ve güzel yansımalar katar. Denizkulağı toplayıcısı kadınların çırılçıplak, üşüyen yaşlı ya da genç bedenlerini sahilde ısıtırken bir seyyar satıcının onlara hediye ettiği plastik bir cüzdana hepsi göz koyarak baktıkları sahne, Utamaro'nun yorgunluklarına rağmen zarafetlerini yitirmeyen *Denizkulağı Toplayan Kadınlar'ının* epey ilerisine götürür bizi. *Bereket Denizi'*nde tekrar belirecek olan bir tema kendini gösterir: Başlangıçtaki sert ve saf güçler ile, kangrenleşmiş bir dünyadaki zavallı lüks arasındaki aykırılık. Delikanlının bir tayfun esnasında limana palamarla bağlı gemiyi dubaya demirleyen üçlü halatı tekrar bağlamak için denize atlayarak yük gemilerinin sahibesinin teveccühünü kazandığı bitiş sahnesi, hem mitolojiktir hem de gerçek. Siyah suların dolambaçlı kıvrımlarına kapılan o beyaz ve çıplak vücut, Hero'suna kavuşmaya çabalayan hiçbir efsanevi Leandros'un yapamayacağı şekilde nefesini tutarak uğraş vermektedir. Hayvanlar alemindeki çiftlerde olduğu gibi, silik kız ile göz kamaştırıcı oğlan çifti, şairin gözünde iki varlığa bölünmüş bir tür erdişi görüntüsü gerçekleştirmektedir.

Yazarına bir hakaret davasına mal olmuş olan *Şölenden Sonra,* o güncellikle bir şekilde bağ kurma tutkusunun bir başka örneğidir; fakat daha önce de olduğu gibi, bu durumda siyasi ve sosyetik güncellik söz konusudur. Burada bizim için ilginç olan, Mişima'nın zaman zaman romanlarında yer verdiği, iş dünyasında usta ve iş bitirici kadın, baştan çıkarıcı, efendi kadın tipinin itibarlı bir lokantanın sahibesi görünümü altında zikredilmesidir. Bu kadını, *Bereket Denizi'ndeki* Keiko'da daha yüksek bir sosyal seviyede buluruz; *Denizi Yitiren Denizci*'deki Yokohama'da zarif bir butiğin sahibesi olan denizcinin dul eşinde de daha cılız ve daha "moda" bir siluet olarak görürüz. İnce bıçak ağzı gibi dondurucu bir kusursuzluktaki bu uzun hikâye, Mişima'nın son

eserlerindendir ve daha ileride söz konusu edilecek başka amansız temalara daha o zamandan dokunmaktadır. Burada da, yine, o soğuk şiddet, neredeyse zarif ve neredeyse kolay bir yaşamın o kısırlığı, zamanımıza her yerde damgasını vuran özelliklerdir: Britanyalı aktörler ve İngiltere manzaralarıyla bir İngiliz filminin de sunmuş olduğu bu kara serüvende, romanesk bir denizciyle nefsine düşkün bir genç dul arasındaki ilişkide de, canlı hayvanları keserek içlerini açan bir çocuk çetesinin davranışlarında da çok şey değişmez. Fakat artık cümlesi kurulamayan dehşetin içine girmişizdir.

Mişima'nın Japonya'da romanları kadar iyi, hatta bazen daha da iyi karşılanan piyeslerinin çoğu çevrilmemiştir;[12] dolayısıyla ancak, l950'li yıllardan olan *Altı Çağdaş No Oyunu* ve sonuna daha yakın bir zamanda meydana getirilmiş olan *Sado koşaku fucin* (Madame de Sade) ile yetinmek durumunda kalırız. No oyunlarının modern bir eşdeğerini sunmak, bir Yunan piyesini kadimden moderne geçirmekle hemen hemen aynı çekiciliği ve aynı tehlikeleri arz etmektedir: önceden çözülmüş, herkesin bildiği, şiir düşkünü nesilleri daha önce heyecanlandırmış ve biçimi adeta yüzyıllardır oturmuş bir konunun çekiciliği; düz pastişe ya da sinirlendirici paradoksa düşme tehlikesi. Cocteau, Giraudoux, Anouilh ya da onlardan önce D'Annunzio, sonra da bazı başkaları, çeşitli başarı ve başarısızlıklarla bütün bunları yaşamışlardır. No için tehlikenin daha da büyük olması, kutsalın derin etkisini hala taşımasındandır; seyirci tarafından ölmüş olduğuna inanıldığından, Yunan dramında bizim için dinin havası biraz kaçmıştır. Şinto mitolojisiyle Budist efsaneyi birbirine karıştıran *no* ise aksine, etkileri günümüzde silinmeye yüz tutsa bile hala yaşayan iki dinin ürünüdür. Güzelliğinin bir bölümü, süreksizliğin yasa olduğu bir dünyada birbirleriyle neredeyse aynı, fakat günümüzün zihinsel dekorlarında nadiren ikna edici olan canlılarla hayaletleri gözümüzün önünde karıştırmasından ileri gelmektedir. Mişima çoğu durumda olmayacak şeyleri hayranlık verici bir biçimde başarmaktadır. *Aoi no Ue*'deki (Aoi Hanım) Ghenji'nin (burada zengin ve parlak bir işadamı) vahim bir sinir hastalığından bir klinikte eriyip giden karısı Aoi'nin odasındaki bekleyişine; ayrıca da zavallı Aoi'nin kendisine yavaş yavaş azap çektirdiğini hissettiği "canlı hayaletten başkası olmayan, eski metres Rokujo'yla kocasının adeta istemeden birlikte

bindikleri hayaletimsi yatın bir kapısından girip diğerinden çıkışına duyarsız kalmak güçtür. Eğer bu mümkünse, daha da olağanüstü olanı, *Nakış Kasnağı*'ndaki dekordur: Mavi boşluk, binaların en üst iki katı arasından seçilen göğün uçurumu; soldaki daire ruhsuz ve uçan bir müşteri takımının müdavimi olduğu bir kuaför salonudur, sağdaki ise penceresinde âşık bir yaşlı memurun yolu gözlediği dava vekili bürosudur. Tıpkı eski piyesteki ipek bir örtüye sarılı kaya gibi, basit bir tiyatro aksesuvarı, bir "nakış kasnağı", şaka olsun diye yaşlı adama gönderilir. Hiçbir ses çıkarmadığını tahmin ederiz; boşu boşuna kendini tüketen, darmadağın olacak düzensiz bir yürek gibi kalbi gitgide daha güçlü atan safdil aşığın yanındaki güzelin ilgisizliğinin simgesi.

Sado koşaku Fucin (Madame de Sade) ise keramet sahibi bir ustalıktan gelir: Racine'de olduğu gibi tamamen diyaloglar şeklindedir; kulistekiler ya da hikâyesi anlatılanlar haricinde hareket yoktur; bütünüyle kadın seslerinin birbirine uydurulmasıyla oluşmuştur: seven zevce, damadının taşkınlıkları üzerine allak bullak olan klasik kayınvalide, kovulan suçlu adamın metresi haline gelen kız kardeş, ağzı sıkı hizmetçi kadın, aile dostu dindar bir hanım, kulağa diğerlerinden daha az hoş geleni ise, Marki'ye yandaş dişi bir Sade, göründüğü kadarıyla seyirciyi etkilemek için söylenmiş tumturaklı bir kinizmde tiradlar sıralayan rengârenk bir Madam de Merteuil. Piyes, orada bulunmayan biri etrafında dönen her roman ya da her dramın yol açtığı tuhaf büyülenmenin faydasını görür. Sade sonuna kadar görünmezdir; tıpkı Virginia Woolf'un *Dalgalar*'ında, kitaptaki bütün diğer şahsiyetler tarafından övgüye boğulan o Perceval gibi. Şefkati belasına (veya başka hangi karanlık nedenle?), sonunda zalimane ve alçaltıcı bir orjiye katılan sadık yürekli zevce bizi heyecanlandırır; ama Sade'ı yeni değerler yaratmaya yazgılı bir tür Kötülük Hipostazı, Baudelaire ile Bakunin'in gözündeki Şeytan gibi yüce ve iftiraya uğrayan isyankâr olarak yücelttiğini duyduğumuzda içimizde bir rahatsızlık da yükselir aynı zamanda. Kötülük'le İyilik (Hayır ile Şer) arasındaki, Uzakdoğu düşüncesine yabancı olan bu neredeyse Manici karşıtlık, bu biçimiyle bizim için de bayatlamıştır üstelik: Hala Romantik Kötülük'e inanamayasıya, fazla görmüşüzdür Kötülük güçlerinin zincirinden boşalmasını. Tiyatro insanı olmanın kozlarını kullanan Avrupalılaşmış Mişima, gördüğümüz kadarıyla kolay bir belagate düşmektedir. Fakat bunu izleyen an, büyük bir andır: Parmaklıklar arasından hücresinin karanlığında

gördüğü mahkûmu ziyaret etmeyi bırakmayan *Justine*'i tutkuyla okumuş olan ve bize onun yazarının ateşli bir övgüsünü veren o zevcenin sözü, devrimciler tarafından kurtarılmış olan Marki'nin (1790'dayız) kapı eşiğinde bulunduğunu haber veren hizmetçi kadının gelişiyle kesilir.

> *Onu neredeyse tanıyamadım... Siyah yünden dirsekleri yamalı bir mantosu var: gömleğinin yakası da o kadar kirli ki (hâşâ huzurdan) bir yaşlı dilenci zannettim onu. Ve o kadar yağlı ki... Yüzü şişmiş ve solmuş... Giysileri üzerine küçük geliyor... Bir şeyler homurdandığı zaman, ağzında ancak birkaç sarı diş kaldığı görülüyor... Ama bana asil bir biçimde şöyle dedi: "Ben Donatien-Alphonse-François, Marquis de Sade."*

Madame de Sade'ın cevabı, Marki'den buradan gitmesinin istenmesi ve onu bir daha ömür boyu görmek istemediğinin bildirilmesidir. Bu karar üzerine, perde iner.

Ne olmuştur? Onda, bir hapishane karanlığında hayal meyal gördüğü Kötülük'ün cisimleşmiş idealini sevmiş olan Madame de Sade, bu pörsümüş şişko adamı istemiyor mudur? Dindar bir kadın arkadaşının telkin ettiği gibi kocasının selamete ermesi için değil de Tanrı'nın ona izlettiği lanetli *demiurgos* kariyerini sürdürmesi için, bir süre önce aklından geçirmiş olduğu gibi uzaktan dua etmek amacıyla bir manastıra kapanmanın daha bilgece olduğunu mu düşünmektedir? Artık aralarında parmaklıklar olmadığı için düpedüz korkuyor mudur yoksa? Madame de Sade üzerindeki esrar, öncekinden de yoğun bir biçimde kapanır.

Bereket Denizi'yle her şey değişir. Öncelikle ritim. Kısaca değindiğimiz kitaplar 1954 ile 1963 yılları arasında sıralanır; dörtlemenin ciltlerinin oluşumu, mukadder 1965-1970 yılları arasında toparlanır. Efsaneye göre -eğer şimdiden efsaneden söz edilebilirse- dördüncü cildin son bölümü, *Meleğin Çürüyüşü*, Mişima tarafından 25 Kasım 1970 sabahı, yani ölümünden birkaç saat önce yazılmıştır. Bu olgu inkâr edilir: Bir yaşamöyküsü yazan, romanın, yazarın her yıl karısı ve iki çocuğuyla yaz mevsimini geçirdiği Şimoda'da bitirilmiş olduğu konusunda güvence verir. Fakat bir romanın son sayfasını yazmak ille de onu bitirmek demek

değildir: Bir kitap ancak yayıncının adı yazılı bir zarfa konduğu gün biter; bir çalışmanın, kitaplar kotarılan o hayati plasentadan nihai olarak çıktığı an; Mişima da bunu o 25 Kasım sabahı yapmıştır. Son sayfalar o sabah yazılmamış da olsa ya da en azından o sabah son sayfalara dokunulmamış da olsa, yine de son bir düşünce haline, hem de Şimoda'daki tatilden çok önce ayinsel intiharın, başka bir deyişle *seppuku*'nun tarihinin saptanmış göründüğü bir düşünce haline tanıklık eder. *Bereket Denizi'nin* tamamı bir vasiyettir. Öncelikle başlığı, bu kadar şedit bir biçimde canlı olan bu adamın yaşamla arasına mesafe koymuş olduğunu kanıtlar. Bu başlık, Kepler ile Tycho Brahe zamanının astrolog-astronomlarının eski ay betiminden (*sélénographie*) alınmıştır. "Bereket Denizi", aykürenin merkezinde görünen geniş ovaya verilmiş olan addır; şimdi de bilmekteyiz ki, uydumuzun tamamı gibi o deniz, ne suyu ne havası olan yaşamsız bir çöldür. Birbirini izleyen dört nesli nice girişim ve karşı-girişimlerle, sahte başarılar ve gerçek felaketlerle ayağa kaldıran bu kaynaşmadan sonunda çıkanın Hiç olduğu, Hiçlik olduğu, daha en başta bundan iyi vurgulanamaz. Belki de İspanyol mistiklerinin *Nada*'sına yaklaşan bu hiçliğin, bizim Fransızcada *rien* diye adlandırdığımız şeye uyup uymadığını bilmek kalmaktadır.

Daha sonra, belki de daha önemlisi, kaleme alma şekli (kompozisyon) ve üslup değişmiştir. Aralarında görülebilecek ya da varsayılabilecek bağlar ne olursa olsun yazarın muhayyilesinden ayrı ayrı doğan çalışmalar yerine, dört cilt, elbette başından beri belirli amaçlara yöneltilen bir devamlılık arz eder. Bu şekilde esinlenen bir Batılı yazarın yazabileceği bir nesir yerine, ister *Kinjiki*'deki (Yasak Renkler) gevşek üslup söz konusu olsun, ister *Bir Maskenin İtirafları*'ndaki öznelcilik, *Dalgaların Sesi*'ndeki yalın denge olsun ya da çok zengin *Kinkakuci* (Altın Köşk Tapınağı) veya kuru *Denizci*, kendimizi bazen neredeyse yavan, lirizm anlarında bile içte tutulmuş, göründüğü kadarıyla tökezletmek niyetiyle yarıklar açılmış bir üslupla karşı karşıya buluruz. Çok iyi İngilizce çevirisinde bile, devamlılık çözümleri şaşırtır; belki özgün metinde de okuru hayrete düşürmektedir. Avrupa resminin perspektiflerinin yerini, yukarıdan aşağıya Çin resmi ya da klasik olarak aşırı yer kaplayan katmanbulutları simgeleyen yatay şeritlerin nesneleri kestiği ve mekânı parçalara ayırdığı Japon oymabaskılarında dümdüz sıralanan çizim alır. Çok iradi her yazı ya da düşüncede olduğu

gibi, olduğu haliyle eserin özgünlüğü kabul edilmedikçe, kitap rahatsız eder ya da hayal kırıklığına uğratır.

Bu kendine özgü kusurlara ya da niteliklere, düpedüz kusurlar da eklenir. Büyük bir yazarın eserinin arka planını tasarlamak için elkitaplarına sarılması nadir görülen bir şey değildir (Mann'ın dilbilimci Karoly Kerényi ile yazışmaları buna şahittir), fakat çoğu zaman, bu hazırlop verilere en azından kendine has üslubu giydirmeyi dener. Burada ise aksine, genç hukukçu vasfıyla Honda'nın öğrenimini gördüğü doğa yasasının ilkeleri üzerine, Budizm üzerine, tarihin çeşitli dönemlerinde ruhgöçü (reenkarnasyon) üzerine ağır bilgiler, anlatıyla yekvücut olmak yerine onun arasına girer; ne tekrar düşünülmüş ne de tekrar yaşanmışlardır.[13]

Daha dün hukuk öğrencisi olan Mişima'nın, Honda'nın zihinsel oluşumunu tasvir etmek için kendi anılarına başvurmamış olmasına şaşırılır; 1925'te doğmuş bir Japon'un Budist ilahiyattan az haberdar olmasına ise, tıpkı aynı yıllarda bir Fransız'ın Katoliklikten az haberdar olması gibi, daha az şaşırılır. Fakat *Kinkakuci* (Altın Köşk Tapınağı), Mişima'nın Budizm'in zahiri uygulamaları üzerine neredeyse kılı kırk yaran bilgililiğini ve Budizm'in bazı tefekkür tekniklerini kendine mal etme yeteneğini kanıtlamıştı. Dolayısıyla dörtlemenin ilk üç cildi boyunca Budizmin biraz kaba ve sıkıcı takdimine bir açıklama bulmak güçleşmektedir. Adeta eserinden ve yaşamından kurtulmak için acele eden yazar, kendine olmasa bile okura, gerekli açıklamaları darmadağınık bir halde atmış gibidir.

Dörtlemenin ilk cildi *Bahar Karları*, iki yeniyetme olan Honda ve Kiyoaki'nin yakın zamanda çekilmiş olan bir fotoğrafın üzerine eğilerek uzun uzun bakmalarıyla açılır; fakat daha sonra bir gün, bu fotoğraf Honda'ya, bizim için olduğu kadar hayaletimsi ve kehanetimsi görünecektir. Açık havada bir sunağın etrafındaki bir toprak seki ve iki tarafta birikmiş yüzlerce birlik: Bu kitabın başladığı dönemde zaten bitmiş olan Rus-Japon Savaşı'nın sadece bir anı; fakat artık Kiyoaki'nin amcalarının ölmüş olduğu bu an, Japonya'yı Mançukuo'ya, Pasifik Savaşı'na, Hiroşima'ya ve sonunda yeni bir barış döneminin saldırgan sanayi emperyalizmine, yani bu uzun romanın kahramanlarının içinde hareket ettiği ve cisimleştirdiği tedrici Japonya'lara götürmeye yazgılı bir emperyalizmin yükselişini başlatacaktır. Kırmızıya çalan tonları olan,

yüzyıl dönümünde çekilenlerin tipik örneği, fırtına ve tutulma rengiyle hayaletlere uyan fotoğraf Her halükarda bu kızılımtırak hale içinde ayakta duran o askerler, ya şimdiden hayalet olmuşlardır ya da bu arada savaş meydanında düşmemişlerse, o sırada yeniyetme Honda olan kişinin uzun yaşamının bitmesinden epey önce, bugün yarın hayalet olacaklardır; bu sunağın üzerinde kutlanan güneş hanedanına tapınma da, onların bazılarından önce son bulacaktır. Fakat 1912'de, Kiyoaki ve Honda, zafer elde edilen bir savaş görüntüsü karşısında, bizzat Mişima'nın 1945'te kaybedilmiş bir savaş karşısında olacağı kadar ilgisizdirler. Kendo çığlıklarına katılmadıkları gibi ya da Soylular Okulu'ndaki vatansever ihtarların kendilerini derinden etkilemesine izin vermedikleri gibi, bu savaşa da katılmazlar. Bu tuzu kuru öğrencilerin açıkça asi olmalarından değil; fakat belki de ne mutlu ki, genç varlıkların çoğunu düşlerden, heyecanlardan ve kişisel hırslardan oluşmuş bir kozanın sardığı ve güncelliğin onlarda yarattığı sarsıntıların etkisini azalttığı bir yaşta olmalarındandır. Bütün bu kitap boyunca, iyi arkadaş ve inek öğrenci Honda, romanesk Kiyoaki'nin beyinsel gölgesi gibi görünecektir. Aslında gören gözdür o. Hizmet etmek için yırtındığı âşıklar, Kiyoaki ile Satoko arasında, bütün masumiyetiyle müstakbel röntgenci rolünü başlatır. Düşünce ürünü bu iki genç, zamanlarındaki belirleyici olayların izlerini az taşıdıkları gibi, sadece büyük sayıları hesaba katan tarihin onları bir gün kendileri gibi düşünmemiş ya da hayal kurmamış kişilerin kalabalığıyla karıştıracağını, melankoliyle söylerler birbirlerine. Her taraftan, yararlı olabilecekleri tek anda her zamanki gibi çözülmez olan belirtiler sarar çevrelerini: Matsugae'lerin parkındaki gölün çamuru altında saklanıp yapışıveren kaplumbağalar, kolejdeki spor alanının yakınındaki hayvan leşi, markizin ziyaretçilere gösterdiği suni şelalenin kayalarına takılmış ölü köpek ve onun için dua eden abartılı bir biçimde rahat ve güzel konuşan ağırbaşlı bir Budist rahibe. Bu görünümler ağının ortasında, Kiyoaki Matsugae'nin rüyalarını yazdığı ve genç adamın ölümünden sonra kimilerinin düş olmaktan çıkmadan kavrayacakları güncesi yer alır. Önünde yaşayacak seksen yılı olan Honda ile yirmi yaşında ölen Kiyoaki arasında, edinim farklılığı olmadığı çıkacaktır sonunda: Birinin yaşamı nasıl dağıldıysa, diğerinin yaşamı da öyle ufalanacaktır.

Bu iki gençliğin etrafında, daha o zamandan hayli Batılılaşmış, ama İngiliz usulü olarak ve yüksek sınıflarda Batılılaşmış bir toplum vardır.

Kitlelerin Amerikanlaşması daha uzaktadır ve Marki Matsugae ile Kont Ayakura'nın gözünde Paris, oluk oluk akan ve Folies Bergere dansçılarını sırılsıklam eden şampanyadan ibarettir. Bir kanun adamı olan Honda'nın babası, duvarları Avrupa içtihatlarıyla kaplı bir evde yaşar. Matsugae'ler zarif Japon meskenlerinin yanına görkemli bir Batılı evi dayayıp döşemişlerdir; akşam yemeklerinden sonra erkekler ve kadınlar Victoria devrindeki gibi ayrı ayrı sohbet etmektedir; kiraz bayramı vesilesiyle hazırlanan bunaltıcı davet programında da, geyşalar, Dickens'ın bir eserinden çekilen bir film ve sonu krem karamelle bağlanan Fransızca mönülü muhteşem bir ziyafet bulunmaktadır. Yeni soylu Matsugae'ler, sarayda nasıl davranıldığını öğretmeleri için Kiyoaki'yi yoksullaşmış aristokrat Ayakura'lara emanet etmişlerdir. Bir seremonide bir prensesin etek kuyruğunu tutan çocuğa, kadife bir kısa pantolon ve dantel yakalıklı bir bluz giydirilecektir; fakat ilk erotik heyecanı, oymabaskılardaki Utamara'ların ve Eisen'lerin hissettikleri gibi tipik bir biçimde Japon olacaktır: Kimononun yaka oyuntusundan fark edilen bir kadın ensesi, orada, Avrupalı ressamların göğüslerin doğduğu yerden duydukları heyecanı verir.

Oyun ve ders arkadaşı olup yavaş yavaş sevgili haline gelen Satoko'nun etrafında, her şeye rağmen eski Nippon atmosferi dalgalanmaktadır. Eskimiş ve neredeyse köy havası taşıyan aile sarayına uzak ol mayan bir yerde, dar bir sokağın aşağısında, hemen yakındaki bir kışlanın subayları için yarı genelev yarı ucuz mesken işlevi gören ve başından beri yaşını başını almış bir adam tarafından işletilen iki katlı bir binayı görmeye başlarız. Yağmurlu bir günde Kont Ayakura'nın o eski resim rulolarından birini karıştıracağı yerdir burası; bu resimlerde, bir yanda kötücüllüğe vardırılmış kaba güldürü ve erotizm düşkünlüğü, diğer yanda da etsilik (*carnalité*) serabının Budistçe küçümsenmesi birleştirilerek tensel bir cehennemin aşağılıklıkları betimlenir. Bu görüntülerden tahrik olarak küçük kızını yetiştirmekle görevli yaşlı geyşanın hayli hoppa cazibesinden tatmin olacak ve kendisine köle gibi bağlı oynaşına, henüz ergenleşmemiş çocuğun eğitimi için tuhaf babacan tavsiyelerde bulunacaktır; kıza öğretilecekler, sadece sıradan bir usul olan, artık bakire değilken bakire gibi görünmek değil, ona ilk kez sahip olmakla övünme riskine girecek bir kadın avcısının çıkması halinde, bakire olduğu halde öyle görünmemektir. Daha sonra, uzun tereddütler, kaytarmalar ve yalanlar

sonunda, Kiyoaki, artık bir imparatorluk prensiyle nişanlanmış bu kızı neredeyse kutsallığa hakaret arzusuyla istediği vakit, kız kendini ona, yere atılmış kumaşlar ve çözülmüş kemerlerin karışıklığı içinde, o adeta sihirli yerde verir. Yazar bir *şunga*'nın, "bahar resmi"nin, başka deyişle yüksek dönem erotik oymabaskısının muadilini yapmak istemiştir. Bütünüyle başarmıştır bunu.

Soylular Okulu'ndaki yaşantı, sadece bulanık bir çizgiyle çevrelenmiştir. *Kinkakuci*'deki (Altın Köşk Tapınağı) ayağı sakat çocuğun daha heyecan verici bir muadilini tanıdığımız, Leopardi okuyan sakat bir çocukla kısa bir karşılaşma dışında, hiçbir okul arkadaşı yoktur. Sosyal yaşantı ve salon hayatı öyle bir yavanlıktadır ki, yazar, Fransa'da geleneksel ve Proust'ta sürekli olan, kimi yerde gülünçlükle kimi yerde istihzayla çeşnilendirme çabasını göstermez. Tamamen tatsız olması, onu hiçliğe indirgemektedir adeta. Kiyoaki'nin, okul arkadaşı Siyamlı prenslere ailesinin villasını gezdirdiği tatil de aynı anlamsızlığın parçasıdır ve okur, neredeyse hiç hükmündeki bu bölümün daha sonra kitabın ekonomisi içinde ne derece önem kazanacağından kuşkulanmaz. Fakat bu alelade canayakınlıklar yüzeyi altında, taze aşk, mahvına doğru yarışını sürdürür. Kiyoaki genç kadını geceyi onunla plajda geçirmeye ikna eder; böylelikle bize, göz kamaştırıcı bir ay ışığı altında kumsala bağlanmış bir teknenin ince gölgesinde çıplak yatan âşıkların görüntüsünü ve kendilerini denize doğru sürükler görünen kayıkla açılıyor gibi hissedişlerini sunar. Aşırı sevinci ve eksiksizliği içinde yaşamın yine de sürekli bir yola çıkış hali gibi hissedildiği bu andan sonra, Satoko'yu randevusuna getirmiş olan Honda, o zamanlar nadir görülen bir yolculuk aracı olan otomobille götürür onu; kendi hissesine de, yanında Avrupai bir beyaz pike entari giymiş, içlerindeki kumu boşaltmak için gizlice ayakkabılarını kaldıran bir genç kadının mevcudiyeti düşecektir.

İki adam tarafından çekilen, vaktiyle henüz kararsız oğlanla kızın Tokyo banliyösünde gezintiye çıktıkları eski arabanın örtüsünden giren bahar kan, yüzleri ve elleri üzerinde sadece yumuşak ve ıslak bir serinlik bırakmaktadır. Fakat kar, yararlıyken zararlı hale gelir. Ailenin, hala safkan bir prensle sözlü olan Satoko'ya kürtaj yaptırma kararı vermesinden sonra, genç kadın, yakındaki bir kliniğe uğradığını gizleme amacıyla annesinin onu götürdüğü Nara civarlarındaki bir manastırda geçen birkaç günden istifade ederek koyu renkli gür saçlarını kestirmiş ve Budist rahibeler gibi

kafasını kazıtmıştır. İlk defa, kazınmış kafası sonbahar havasının diri soğuğunu hisseder; o güzel saç bukleleri, okura kaçınılmaz olarak seviştikleri sırada yerlerde sürünen çözük kemerlerini hatırlatarak, zeminde saçılmış ve neredeyse hemen, ölmüş şeylerin tiksinç görünümüne bürünmüştür. Fakat bu kadarcık şey ailenin cesaretini kırmaz. Söz konusu olan tek şey, peruğun ya da daha ziyade iki peruğun, en büyük gizlilik içinde kime ve ne zaman yaptırılacağını bilmektir; bunların biri Japon usulüdür, diğeri Avrupa usulüdür ve Satoko onları düğün kutlamaları sırasında takacaktır. Tokyo'daki bir salonun kapalı kapıları ardında bu nafile gevezelikler birbirini izlerken, Satoko bir eşiği aşmıştır. Adeta, ilk ve son olarak tatmin elde edilip ayrılmayı ta bağrında hissetmiş olduktan ve sonuna kadar salon adabına uyan anne babasının önünde Kiyoaki'ye zoraki vedasını ettikten sonra, kopma tamamlanmıştır. Artık vazgeçtiği sadece aşığı değildir, kendisidir. "Yeterince vedalaşıldı." Fakat yakınları tarafından sıkıca gözetlenen, imkânsızlaştığından beri aşk tarafından kovalanan Kiyoaki, Honda'nın verdiği azıcık para sayesinde Tokyo'dan ayrılır, Nara yakınında sefil bir handa durur ve soğuk bir sonbahar sonu kan altında manastıra götüren yorucu yokuşu yayan gider ve gelir. Her seferinde içeri girmesi engellenir ve her seferinde bir arabacının tekliflerini reddederek inatlaşır; kötü bir öksürükle sarsılan ciğerlerine ne kadar çok yüklenirse, önce az, sonra da çılgın gibi sevdiği o Satoko'yu tekrar görme şansının da o kadar büyük olacağına batıl bir inançla bağlanmıştır.

Nihayetinde hanın sefil bir odasında gücü tükenerek Honda'yı çağırır ve bu arkadaşının anne babası, çok yakında sınavları olmasına rağmen, en azından bir arkadaşa bulunulan bir hizmetin bir kariyerin kaygıları ve zorunluluklarından önce geldiğini ona öğretmek için, yanına gelmesine izin verirler. Ricacı ve tercüman görevi verilen Honda da karlı tepeye tırmanır, fakat sadece başrahibenin "hayır" cevabını alması için içeri kabul edilir; bu hayır cevabı Kiyoaki'nin yaşamla arasındaki son bağı koparacak bile olsa. Kiyoaki ile Honda, Tokyo ekspresine binerler ve pulmanda Honda, cılız bir ışık veren lambanın altında, elinden hiç düşürmediği ezelî hukuk ilmi elkitabıyla, ateşler içindeki yoldaşının üzerine eğilir ve bir gün "bir çağlayan altında" görüşeceklerini fısıldadığını işitir. Japon edebiyatında, hatta Japon sohbetlerinde, başka bir ömürde gölgesine oturulmuş olunan ağaca, birlikte içilmiş olan suya yapılan bu imalar kadar sık görülen bir şey yoktur. Burada, göründüğü kadarıyla çağlayan, eski Nippon resminin bize

sık sık dikey imgesini sunduğu bir müzik aletinin ya da bir yayın telleri gibi gergin akıntıları olan o çağlayan, sadece Matsugae'lerin suni çağlayanı değildir, hatta Honda'nın bir gün görmeye gittiği daha kutsal çağlayan da değildir; bizzat yaşamdır.

Ortalama okur için pürüzün çıktığı nokta, fakat göreceğimiz sebeplerden dolayı bu dörtlemenin insanı saran etki gücü de, bütün eserin alttan alta yaydığı ruhgöçü mefhumudur. Burada öncelikle anlaşmak gerekmektedir. Başlangıç olarak, belki bu usul ona kullanışlı geldiği için; belki de bu batıl inançlar geleneksel Japonya'da geçerli olmuş olup ayın on üçüne denk gelen bir cuma gününün ya da dökülen bir tuzluğun Avrupalı okura verebileceğinden fazla bir rahatsızlığa orada yol açmayacağı için; Mişima'nın maalesef büyük yer verdiği halk arasında yaygın batıl inançları eleyelim. *Bereket Denizi'nin* dört cildi boyunca Kiyoaki'nin soluk teninin aynı yerinde iz bırakan üç beni, İsao'nun esmerleşmiş teni ve Taylandlı prensesin yaldızlı teni üzerindeki ısrar, iknadan ziyade tahrik etmektedir.[14] Ya Kiyoaki'nin çekilmez eğitimcisi "efendisinin vücudunda göz gezdirmeye cesaret etmediği için" bu işareti gördüğünü inkâr ettiğinden ya da Honda aksine teklifsiz bir merakla egzotik küçük prensesin çıplak göğsünü arandığından, burada bir tür karanlık cinsel uyarıcı olup olmadığını sorarız sonunda. Dogmaların basitleştirilmesi bu folklor kalıntılarından da fazla rahatsız eder. Günümüzde kuşkusuz sadece Japon olmayan, içinde büyümüş olduğumuz dinlerden bihaberliğin tanığıdır. Ona kendi yaşayan gerçekliği gibi görünen şeyin istilasına uğradığı ve adeta soluksuz kaldığı vakit Honda'nın öğrenmeye başladığı ruhgöçü teorisi, dörtlemenin ikinci cildinde sadece Pythagoras'tan, Empedokles'ten ve Campanella'dan alıntılar yapan herhangi bir okul kitabı biçimiyle yer alır. Aslında, nice başka noktada olduğu gibi bu noktada da Budizm öyle bir incelikte ki, bizzat öğretilerinin az çok kavranılması güçtür; bizim fikirlerimize çok uzak fikirleri çabucak uğrattığımız o dönüşüme onu da bilinçsizce maruz bırakmadan zihinde muhafaza edilmesi daha da güçtür.

Her bireyin merkezine Varlık'ın gerçekliğini yerleştirmesine rağmen, Hinduculuk bile, "Sadece Efendimiz ruhgöçü yaşar," formülünde ısrar eder; bu arada da onca önem verdiğimiz bireysellik bir giysi gibi tarazlanır. Varlığı yadsıyan ya da tanımayan ve sadece geçişi saptayan Budizm'le,

ruhgöçü mefhumu daha da incelir. Eğer her şey geçişse, bir süre için varlık sürdüren unsurlar, artık bireyi adeta kat etmiş olan kuvvetlerden ibarettir ancak; kabaca enerjinin korunması yasasına benzer bir yasayla da, en azından bizzat enerji *hiçleşene* kadar varlıklarını sürdürürler. Kalan şey olsa olsa bir tecrübe kırıntısıdır, bir istidattır, moleküllerin az ya da çok kalıcı yığışmasıdır veya bir manyetik alan da denebilir. Bu titreşimlerin hiçbiri bütünüyle yitmez: Dünyanın *alaya*'sına; tıpkı Himalayalar'ın ebedi kış beyazlığının neredeyse ebedi yatağı olması gibi, olguların veya daha ziyade maruz kalınmış ihsasın yatağına girerler. Ama nasıl Herakleitos aynı suda iki kez yıkanamamışsa, biz de var olmuş olan aynı insan atomunu kollarımızda iki kez tutamayız; kaldı ki orada bir kar tanesi gibi erir. Ağza sakız olmuş bir başka görüntü de, mumdan muma iletilen alevdir ki, gayri şahsi olmasına rağmen mumların her birinin balmumu bedenlerinden beslenir.

Mişima'nın bu noktadaki inançları ya da inançsızlığı ne olmuşsa olsun, Kiyoaki, İsao olmamasına rağmen, ve ne biri ne diğeri Siyamlı prensesin yerinde olmasına rağmen, bizzat yaşam olan bir tür itki ya da belki sadece art arda biçimlerin en ateşlisi, en serti ya da en baştan çıkarıcısı olan tecessüm etmiş gençlik, onları kat eder. Daha derin, aynı zamanda daha öznel olarak da, aşk olayıyla karşılaştırılabilir bir olayın huzurunda hissederiz kendimizi; Honda'nın iki genç erkeğe eksiksiz bağlılığına kelimenin tam anlamıyla aşk adı verilemese de budur, ya da aşk heyecanlarına benzeyen bir şeyler yine de kafasından şöyle bir geçmişse, yazar bunu bize söylememiştir. Diğer yandan, ona genç Siyamlı kıza sahip olmayı veya daha ziyade onu görmeyi arzulatan neredeyse bunakça karanlık ihtiyaç, aşka en az benzeyenidir belki de. Fakat üç durumda da, en üst derecede aşk mucizesi vuku bulmuştur: Hepimizde olan bir zihinsel mekanizmanın etkisiyle, Honda'nın anne babası, okul arkadaşları, karısı, meslektaşları, yargıçları olması hasebiyle canları üzerinde hak sahibi bulunduğu sanıklar, Tokyo ve Osaka caddelerinde ya da troleybüslerinde karşılaştığı binlerce yaya, onun gözünde ancak az ya da çok bütünsel olarak farklı ilgisizlik derecelerinde; belli belirsiz antipati ya da uyuşuk hayırhahlık derecelerinde, az ya da çok dikkat dalgınlığına göre algılandıkları ve hissedildikleri ölçüde var olmuşlardır. Röntgenci bakışlarının üzerine iliştiği vasat nesneler bile "kişiler" olmayacaktır. Onun durumunda yalnızca üç kez -zira Satoko, sadece Kiyoaki'nin onu sevmiş

olmasından ötürü çemberin içinde kalır- onun gözünde yalnızca üç varlık, bütün canlı yaratıklarda bulunan, fakat şu veya bu nedenle sadece bizi allak bullak edenlerde algıladığımız yoğunlukla yaşayacaklardır. Her biri diğerinden farklı kişilerden bir dizi oluşmaktadır; fakat anlaşılmaz bir biçimde, içlerinden bizim seçtiklerimiz bir araya gelir.

Dörtlemenin ikinci cildi olan *Kaçak Atlar*, kırk yaş civarında bir Honda’nın tatsız tuzsuz yaşamıyla başlar; o kadar düz ve o kadar yansızdır ki tatsız tuzsuz sıfatı bile abartılı görünür. Bununla birlikte toplumsal açıdan başarıya ulaşmıştır; çünkü genç yaşta yargıç olup Osaka mahkemesinde bir göreve gelmiştir; kendilerine çok uygun konutlarını mükemmel çekip çeviren biraz hastalıklı uysal bir zevcesi olmuştur; sahip olduklarıyla ve kendi olduğuyla neredeyse anormal bir biçimde yetinmekten fazlasını düşünmemektedir. Fakat başka yaşamlardan bir farkı olmayan bu yaşamın sunuluşunun hemen başında tuhaf bir simgesel imge yer alır: Mahkeme binasına bitişik hapishanede bir mahkûmun ayakları altında açılan döşeme kapağının sesini duyan Honda (“Darağacını neden bürolarımızın bu kadar yakınına kurmuşlar?”), hırslı bir mimarın muhtemelen itibarını artırmak için Avrupai tarzdaki adalet sarayına ilave etmiş olduğu, kısa süre önce inşa edilen, adeta içi oyuk bir kulenin anahtarını ele geçirir. Toz toprak içindeki sarmal biçimli biraz eğreti merdiven onu binanın en üstüne götürür; oradan da gri havada şehrin alelade bir görüntüsüne ulaşacaktır. Fakat daha bu ilk sayfalarla birlikte, işitsel aygıtımıza bir anamotif tebelleş olacaktır: Bu amaçsız tırmanış, Kiyoaki’nin kardaki ayak izlerini takip eden Honda’nın manastıra doğru cesur ve beyhude tırmanışını hatırlatır. İster Başpapaz Blanes’in çan kulesi olsun, ister Fabrizio’nun kapatıldığı ya da Julien Sorel’e hapishane olan kale olsun, Stendhal’deki bu aynı yükseklik motifini kayda geçen Proust’un aklımıza gelmesine engel olamayız. Nitekim kısa süre sonra, her şeye merakla yaklaşmasına rağmen kutsal bir tepenin söz konusu olması ve kendisinin inançlı olmaması nedeniyle tavsayan bir ilgi hisseden bu adamın yeni bir tırmanışı izleyecektir.

Mahkeme başkanı, “Vahşi Tanrı” onuruna bir Şinto tapınağında yapılan bir *kendo*’cunun turnuvasında kendisini temsil etmesini Honda’dan rica etmiştir ve kırkını yeni geçmiş bu yargıç, vaktiyle nefret ettiği o şiddetli geçit törenlerinden birine katılmayı gönülsüzce kabul eder. O gün, örtülü, yalınayak ve yüzü bir kafesle kaplı genç bir Kendocu’nun geleneksel siyah cüppesi içinde yaptığı göz kamaştırıcı oyun, isteksiz seyircinin ilgisini

uyandırır. Yargıç bu İsao'yu -zira İsao'dur söz konusu olan- aynı kavurucu sıcak günü öğleden sonra tekrar görecektir; bir şelalenin altında çıplaktır, kutsal tepeye tırmanış ritüelinin gerektirdiği aptes alma işiyle meşguldür; Kiyoaki'nin anısıyla dolan Honda, yalnızca gençliğin hayat doluluğu ve sadeliğiyle güzelleşen bu genç atlette, yirmi yıl önce ölmüş olan narin Kiyoaki'yi tanımakta tereddüt etmez: Adeta her şey, ilkinin ateşliliği, sonrakinin kuvveti haline gelmişçesine vuku bulmaktadır.

Öznel bir coşkudan doğan bu saçma kanaat onu bir dalga gibi sürükler; Nara'daki otel gecesinden, makul bir insan ve bir yargıç olarak bütün duyguları sarsılmış bir halde çıkar. Yakında, eski basiretli ve hamarat yargıcı artık göremeyen meslektaşları, kafa sallayarak, onun da, alışıldık olduğu gibi, kariyerini mahvedebilecek herhangi bir alelade aşk hikâyesine batmış olduğunu düşüneceklerdir. Yine yakında, Honda, kendisine çok basit gelen bir feragatle, kadrolu yargıç mevkiinden vazgeçerek yeniden Tokyo Barosu'na kaydını yaptıracak, böylelikle de Zaibatsu sanayi şirketi üyelerine karşı komplo düzenlemiş ve içlerinden on ikisinin suikastını tasarlamış olduğuna kanaat getirmiş İsao'yu savunma imkânına kavuşacaktır. Honda genç adamı beraat ettirecek, fakat onu kurtaramayacaktır; zira İsao, serbest bırakılır bırakılmaz cinayet tasarılarından en azından birini yerine getirecek, sonra da planının bir parçası olan ayinsel intiharla yaşamına son verecektir.

Bütün eserin belki de en tuhaf ve en tatlı pasajı da bu sert kitapta yer almaktadır. Yapacağı işe hazırlanma çabasındaki İsao, askerlerden, özellikle de kışla yakınındaki sokağın alt tarafında eski bir barakada oturan bir subaydan destek almaya uğraşmıştır. Bu adam da onu şefiyle, eskiden Satoko'nun nişanlısı olan imparatorluk prensiyle tanıştırır. Bir an, alkol, sigaralar ve mutat nezaket gösterileri arasında ancak şöyle bir algılanan bir hararet düşüşü, açıklanamaz bir gerileme vuku bulmuştur, ki yazar bunun üzerinde neredeyse durmaz. Fakat, yokuşlu sokağın sonundaki eski barakanın küçük bahçesine girerken, bu cins bir heyecanı hiç yaşamamış olan sert İsao, adeta vaktiyle Kiyoaki'nin Satoko'ya sahip olurken hissettiği mutluluktan bir şeyler, zamanı kat ederek ona da nüfuz etmişçesine, aniden zevkten bayılacakmış gibi hisseder kendini. Bunu bir daha hiç düşünmeyecek, sebebini de asla bulmayacaktır. Fakat her şey ona ihanet eder: en tehlikeli anda kendini Mançukuo'ya gönderten subay; isminin dillere düşmesinden çekinen prens; belli belirsiz bir bağlanma hissettiği ve

grubun maskotu gibi gördüğü, fakat yalanlarının genç adamı maymun iştahlı biri durumuna düşüreceğini ve bağlılarının gözünde onursuzlaştıracağını hiç düşünmeden mahkemede onu aklamak için yalan söyleyen parlak ve kibar alem şairi genç kadın. Babasının yardımcısı, provokatör ajanlıktan başka bir şey yapmayan bir tür bohem olan eski bir öğrenci tarafından; fanatik bir sağcı olup hanedan geleneklerindeki doğruluk ilkeleri uyarınca bir kolej yöneten, fakat İsao'nun hem Japonya'ya hem de İmparator'a zararlı görerek yok etmek istediği Zaibatsu'nun üyeleri tarafından gizlice para yardımı gören babası da bizzat en az bu kadar "satacaktır" İsao'yu. Dava sırasında, genç adamın Mançukuo'ya giden subayla yaptığı gizli toplantıların sayısı ve tarihleri iddia makamı için çok önemli bir hale gelir. Barakanın yaşlı işletmecisi, sanık sandalyesindeki İsao'yu teşhis edip etmeyeceğinin görülmesi için mahkemeye çağrılır. İki büklüm yaşlı adam, bastonuna dayanarak genç adama yaklaşır, onu inceler ve hırıltılı sesiyle cevap verir: "Evet, yirmi yıl önce benim oraya bir kadınla gelmişti." İsao'nun yaşı yirmidir: Yaşlı bunak kahkahalar altında salondan ayrılır. Yalnız, avukatlar makamında oturan Honda'nın eli, önünde serili kâğıtlar üzerinde titremiştir. Ölüme bu kadar yaklaşmış olan o yaşlı adam, iki ateşli genci aynı sıcaklık gibi hissetmiştir.

Psikolojik ya da metafizik değeri ne olursa olsun, bu ruhgöçü mefhumunun daha o zamandan Mişima'ya, 1912 ile 1970 arası Japonya'yı yeni bir açıdan takdim etme imkânını nasıl verdiği görülür. Birbirini izleyen dört nesli kapsayan bütün büyük romanlar (Thomas Mann'ın *Buddenbrooklar* kuşkusuz en yetkinidir) zemin olarak aileyi, model olarak da parlak ya da vasat olan, fakat kanın ya da ittifakların birleştirdiği ve aynı genetik grubun içinde iş gören bir dizi varlığı alırlar. Burada, birbiri ardına beliren bu unsurlar bir düzlemden diğerine ani geçişlere izin verir; başta teğet geçen bir unsur daha sonra merkezde yer alabilir. İsao, Matsugae'lerin eğitimcisi tiksinç İinuma ile aynı evin bir hizmetçisinin oğludur. Dörtlemenin üçüncü cildi ve hakkında hüküm verilmesi en zoru olan *Şafak Tapınağı*'nda, Siyamlı küçük Prenses Ying Çan'ın ortaya çıkışı, Kiyoaki'nin arkadaşları olan iki Siyamlı prensin epey yavan hikâyeleriyle ve bunların kaybettiği ya da çaldırdığı zümrüt yüzük olayıyla çok önceden hazırlanmıştır. Kiyoaki, tuttuğu *Düş Güncesi*'ne, parmağında bu yüzüğü

taşıdığı ve zümrüdüne baktığında taç giymiş bir genç kızın yüzünü seyrettiği bir düşü not etmiştir. Savaştan sonra yeni yoksullardan bir antikacıda bulunan zümrüt, Honda tarafından Tokyo'ya öğrenci olarak gelmiş olan Ying Çan'a verilecek, sonra da İsao'nun mücadele etmiş olduğu Zaibatsu'nun güçlü tröstlerinden birinin zengin danışmanlarından biri olan yaşlı avukatın lüks villasındaki yangında kavrulacaktır. Pasifik Savaşı öncesinde Honda'nın Benares'te seyretmeye gittiği alevleri hatırlatan bu burjuva evi yangınından sonra, Çan'ın kendisinden artık pek söz edilmeyecektir. Doğduğu ülkede belirsiz bir tarihteki ölümünü şans eseri öğreniriz. Fakat vaktiyle Kiyoaki tarafından ağırlanan iki prensten birinin kızı olan Çan, neredeyse mitsel bir biçimde, aynı şekilde çok genç ölmüş olan, iki gencin birinin nişanlısı diğerinin kız kardeşinin yanına gider.

Diğer yandan, hapishanede, katı ve bakir İsao, tanımadığı genç bir kızı düşünde, yakıcı bir sıcak günde uyuklarken görür; bu kız, hiç değilse sebep olduğu heyecan yüzünden, ona ihanet etmeye hazırlanan genç kadını, Makiko'yu hatırlatır biraz. Sonra, rüyada alışıldık olan o ani anahtar değişimlerinden biriyle, kendini kadın gibi hissetmiştir. Dünyaya bakışı daralır gibi olmuş, büyük soyut düzlemler oluşturmayı bırakarak şeylerle daha gevşek ve daha mahrem bir temas kurmaya başlamıştır; tanımadığı bu genç kadının içine girmek yerine, ona dönüşmüştür, zevki de bu başkalaşımdan doğmuştur. Honda, kendini yolsuzluk ve yalancı şahitler çirkefinin tiksintisiyle ilk kez sarhoş gibi hisseden İsao'nun, sonundan az önce, uykusunda sayıkladığından, sıcak bir güney ülkesinden ve yeni bir şafaktan bahsettiğinden de haberdardır.

Bir iş seyahati nedeniyle 1939'da Bangkok'a yolu düşen Honda, altı yaşında küçük bir prensesin ağlayarak ona yapışmasına, Japon olduğunu iddia etmesine ve yabancı tarafından götürülmek istemesine de şaşmayacaktır. Avrupalı ya da sadece "modern" her okur için bu sahne, inanılmazdır ya da acemice vurgulanmıştır. Bununla birlikte, parapsişik araştırmalar yapanları Stevenson[15] gibi bazı ciddi uzmanların[16], yaşam öncesine götüren izlerin en iyi bulunduğu yerlerin çok küçük çocukların sayıklamaları olduğunu ileri sürdüklerini unutmayalım; tabii böyle izler varsa ve bunlar izlenebiliyorsa. Her halükarda Çan parapsikoloğun modeline uyar; o çocuksu çılgınlığını tamamen unutur ya da bunu ancak mürebbiyelerin müphem imalarıyla hatırlar. Öğrenci olarak geldiği savaş

sonrası Japonya'dan pek hazzetmez görünür, fakat hiçbir durumda güçlü duygularla işi olmaz gibidir.

Bir basiret anında Honda'nın yine de bir nebze "sızlanmak Çinli yapmacığını keşfettiği hayranlık verici Çan, Tokyo'da fazla bağlanmadan Amerikan işgali ve kolay paranın güzel günlerinin sefih yaşamını sürmektedir. Genç kız, yaşlı Honda'nın acemi askıntılıklarına pas vermez ve gruptan bir oğlanın, yaşlı adamın onayıyla gözü önünde, onu maruz bırakmak istediği tecavüzden kıl payı kurtulur. Daha sonra, bir kütüphanenin tahta kaplamasında ustalıkla açılmış bir delikten, "narin güzellik" Çan'ın olgun ve işinin ehli bir Japon kadını olan o "güçlü güzellikle oyunlarını seyredecektir. Peşimize takılan yeni simgeler, düşlerimizdekilerden daha kolay anlaşılır değildir: kendinden emin baştan çıkarıcı Keiko, Honda, Çan ve onun genç ve laubali mütecavizinin, bu cins yerlere özgü neredeyse ayinsel karanlık içinde akşam yemeği yedikleri gece kulübü ve Honda'nın az pişmiş bifteğini keserek lokmasını takma diş dolu ağzına götürürken gece rengi bir kanı tabağında akarken görmesi. Ya da *Kaçak Atlar'da* daha anlaşılmaz olan ve insanın zihnini bilinmedik yerlere götüren, İsao'nun Makiko'ya veda hediyesi olarak getirmeye karar verdiği Hiroşima'dan gelmiş istiridye fıçısında, kara suyla dolu kapta mahpus yumuşakçaların şıpırtıları ve çarpışmaları.

Gözlemci ve hayalci Honda'nın düpedüz röntgenci konumuna düşmesi, tam da *Şafak Tapınağı'*ndan itibaren başlar. Üzücü bir gelişmedir, fakat hiç tuhaf değildir; çünkü bakışın çıplak tenle bu sefil temasları, yaşlı adam için, bütün ömrü boyunca uzak kaldığı duyular dünyasıyla ve seçkin milyoner çevresinde gitgide daha fazla elinden kaçan gerçeklikle tek bağ haline gelmektedir. Daha önce, *Denizi Yitiren Denizci*'de bir cinayete girişen röntgenci bir çocuk olmuştur; *Kinkakuci*'de (Altın Köşk Tapınağı) aynı temanın dokunaklı bir tarzda ele alındığı da unutulmamaktadır: Sonradan tapınağı ateşe verecek olan talebe, Japon evlerine özgü yegâne odada yatarken cibinliğin hareket ettiğini hissederek hemen yakınında yatan annesinin eve o geceyi geçirmek için gelmiş olan uzak bir akrabaya kendini verdiğini fark eder. Fakat hiçbir şey anlamaksızın bakan çocuk, birden gözleriyle bu manzara arasına giren "etten bir duvar" hisseder: Durumu görmüş olan ve çocuğun görmesini istemeyen babasının elleri. Burada ise aksine, röntgencilik teması iktidarsızlık ve yaşla birleşmektedir. Honda, Bangkok'ta küçük kızın çiş yaptığını görmeyi düşler; daha sonra, yepyeni

kentin yılanlarla dolup taşan arazisinde, mümkün mertebe soyunuk bir Çan'ın içine atlaması umuduyla bir havuz inşa ettirir ve bu havuzun açılışı, Mişima'nın da katılmış olduğunu düşündürecek derecede kusursuz bir boşluk sahnesi sunar bize.

Komşu bir prens suyun içinde top oynamaktadır; yine komşu olan buruk ve Karun gibi zengin bir büyükanne, bir sürü torununa havuzun kenarından göz kulak olmaktadır; gerçeküstücü bir sadistlikte laflar eden bir edebiyatçı, kendisi de edebiyatçı olan sevimsiz bir metresin yanında pörsük şeklüşemailini sergilemektedir; edebiyatçı metres de ağlayarak erotik tahrik niyetine, savaşta öldürülmüş oğlunun adını tekrarlamaktadır. Röntgencilik kuşkusuz bir grip gibi yayılır; zira *Kaçak Atlar'*da belki de sevgiden yalan yere yemin eden Makiko, bu çiftin oynaşmalarına soğuk bir gözle bakar. Her çanaktan otlanan edebiyatçının akşam yemeği sonrası servise sunduğu yamyamlık fantasmaları, şimdiden uzakta kalmış olan *Bir Maskenin İtirafları*'ndaki delikanlının kanlı düşlerinin aşağılık bir yankısı gibidir. Kaçamayacak derecede uyuşturucu almış olan bu çift, villa yangınında can verince Mişima'nın, kendi olabileceği şey üzerine alev alev korlar dizdiği izlenimine kapılırız. Çan'ın güçlü kuvvetli oynaşı Keiko ise, kokteyl ikramına ve bardak yıkamaya yardım eden sade ve sağlam bir Amerikan subayını âşık edinir ve bu ilişki sayesinde işgalcilere hizmet eden bir butikten alışveriş yapar, evinin elektriğini de kamptan alır. Ülkesine dönen ve bir yılan sokması sonucu ölen Çan'ın çıkardığını duyduğumuz son ses, bu kibirli Havva adeta sürüngenle âşıkane bir oyun oynamışçasına, o kaçık kıkırdaması olacaktır.

Şafak Tapınağı'nda kolay yaşam, şahsiyetleri, hatta yazarın niyetlerini, katmanları yönünde yarıyor gibidir: Bu zevk ve iş Tokyosu'nun yanında, harabeleri arasında Honda'nın neredeyse yüz yaşındaki geyşayı bulduğu 1945'in yanıp yıkılmış Tokyosu, hala ümit kalıntıları içermektedir. Son cilt olan *Meleğin Çürüyüşü*'nde[17] ümit, onunla beraber de birbirini izleyen somut incelik, coşkunluk ya da güzellik örnekleri ölmüştür. Hatta bazen çürümüşlüğün altındaki kuru ve beyaz kemikleri görüyormuşuz izlenimine kapılırız. Başlığı *Tennin Gosui*'nin anıştırdığı bir Budizm efsanesine göre, kişileşmiş tanrısal özlerden başka şey olmayan *Tennin'*ler, Cinler ya da Melekler, ölümsüz ya da daha ziyade ebedi olmak yerine, bu biçim altında bin yıllık bir varoluşla sınırlanmışlardır, ondan sonra da

taçlarındaki çiçeklerin solduğunu, mücevherlerinin donuklaştığını görürler ve bedenlerinden çok pis kokulu bir terin aktığını hissederler. Burada büründüğü insani görünüm ne olursa olsun, bu Melek tıpkı bizzat Japonya gibidir ve anlam genişlemesiyle, biz okurlar için, nerede vuku bulursa bulsun çağdaş felaketin simgesidir. Fakat bu yorumları saklı tutalım. Çok yaşlanmış Honda, günümüzde imkânları olan bir Japon'un yaptıklarını yapar: Seyahat eder. Hala yakın olan, kendisini İngiliz Hindistanı'nda ikinci mevkide bir turist gibi hissettiği zaman geçmiştir artık. Sağdan soldan hala zevk yarenleri kaldıran hatırı sayılır bir yetmişlik olan Keiko ona eşlik eder ve yaşlı adamın geçmişe kendisinden en az beklenecek nesneyle bağlı kalmasıyla eğlenir: Valizine karısının küllerinin özenle yerleştirilmiş tableti; aslında karısı onun için önemli olmamış bile olsa. Ama Honda'da artık eski keşif yetenekleri kalmamıştır.

İki yaşlı yaren büyükelçiliklerde birlikte akşam yemeği yerler (Çan'ın ölümünü böyle öğrenirler) ve akşam içkisini beraber yudumlarlar. Keiko yaşlı dostunu eski Japonya'nın büyük sit alanlarında gezintilere sürükler; bu Amerikanlaşmış Japon kadını, geriye doğru bir züppelikle, şimdi bu sit alanlarıyla ilgilendiğini beyan etmektedir. Bu şekilde deniz kıyısına, en ünlü *no* oyunu olan *Hagoromo*'nun hikâyesinin geçtiği ve kadim şiirdeki Melek'in gözleri kamaşan balıkçılar için meleklerin göğe çıkmadan önceki dansını icra ettiği yere giderler. Fakat her şey çürümektedir: Kumun üzeri döküntülerle doludur; Melek'in dansını gören yan kurumuş saygıdeğer yaşlı çam ağacı, düşen dallarının yara izlerinde kabuktan ziyade dökülmüş çimento sergiler. Bu ünlü sit alanına götüren cadde, panayırcı tezgâhları, hatıra eşyası satıcıları, müşterilerine gülünç yapay dekorlar önünde poz verdiren fotoğrafçılarla, bir tür atraksiyon parkının ağaçlı yoludur. Kibar beyefendi ile aşırı derecede renkli ve özgün, Amerikan tarzı bir düzenbaz pantolonu giymiş ve bir kovboy şapkası takmış olan hanımefendi, eski film yıldızları olduklarını zannederek peşlerine takılan bir hayran velet takımıyla ilerlerler.[18]

Ertesi gün, plastik muhafazalarda çilek üretimine tahsis edilmiş bir kıyı bölgesinde görünürler. Orada, Honda simgesel tırmanışlarının sondan bir öncekini yerine getirir; bu seferki, yaşlı bacaklarıyla orantılı bir tırmanıştır. Adeta kötücül gelgitlerin döküntüleriyle kirlenmiş sahilde, açık denizde tespit edilen gemilerin uyruğu, yaklaşık tonilatosu, ismi ve gelişinin

telefonla liman yetkililerine bildirildiği bir gözlem kulesi inşa edilmiştir. Teleskopunu kıyıya yaklaşan yük gemilerine çeviren ve işaretlerini aktaran gencecik memur liseden daha yeni çıkmıştır; hem annesini hem babasını kaybetmiş bir yetimdir; zeki ve soğuk gözlü, dikkatli ve çalışkandır; fakat Honda, çocuğun suratında, bir mevcudiyetten ziyade bulanık bir anı gibi, Çan'ın çözülmesi imkânsız tebessümünün hayal meyal belirdiğini görür. Bununla birlikte bu kez sezgileri yaşlı adamı yanıltmaktadır. Honda, bilinçsizce, mucizenin gerçekleşmesini *istemektedir*; üstelik çıkarla ilgili bulanık saikler kadim arayıştaki sadece duygusal saiklerle iç içe geçmekte ve adeta ipuçlarını birbirine karıştırmaktadır. Sınırsızca zengin olduğundan, işlerine bakan adamlar, daha fazla geciktirmeden bir varis seçmesini sürekli tavsiye ediyorlardır ona. Şu disiplinli, çalışkan, üstelik fazlalık edecek bir ailesi de olmayan çocuk neden olmasın?

Viski saatinde kararını bildirdiği Keiko'nun itirazıyla karşılaşır; kadına, inanmaya teşne olduğu gibi burada, genç bir oğlanın hemen cazibesine kapılmış bir yaşlının ani bir arzusunun söz konusu olmadığını, hele düpedüz delice bir hevesin hiç söz konusu olmadığını kanıtlamak için, ağır ağır, eli ayağına dolaşarak yaşamının gizli kalmış arka yüzünü teşkil eden düşler dokusunu ve bu düşlere bağlı olayları sayıp döker. Keiko kadınların en maddiyatçısı ve en az hayal gücü olanı olsa da, bu hikâyedeki bir şey, onun kanmazlığının üstesinden gelir ya da en azından ilk defa, yaşlı dostunun ardında bırakmış olduğu ömrü (belki de her insan ömrünü) başka düzlemlerde ve başka bir ışık altında gösterir ona. Yine ilk defa, biçimsiz gerçeklik, ne kadar saçma ve ne kadar başdöndürücü de olsa, bir anlama bürünür gibi olur. Özel dedektiflere yaptırdığı soruşturmalar, çalışmayla okuma arasında gidip gelen genç adamın kusursuz dürüstlüğünü, ahlaklılığını, okuldaki notlarının iyiliğini teyit eder; hatta, yaşıtı olan aklını yarı yitirmiş ve çirkinliği yüzünden köyün alaylarına hedef olan bir kıza, kuşkusuz iyiliğinden ayırdığı zamana hayıflanarak duygulanırlar. Toru -söz konusu olan odur- evlat edinilir, Tokyo Üniversitesine kaydı yaptırılır ve üvey babasının soyadını alır. İlk kez temkinsiz davranan Honda, oğlanın sadece komşular tarafından teyit edilen doğum tarihinin belirsizliğini bile ihmal eder; Çan'ın vefat tarihi de belirsizdir. Gömleğinin geniş oyuntusundan Honda'nın böğründe üç kaçınılmaz beni tespit ettiğini zannettiği yeniyetme, nihai bir biçimde yaşamının son seçimi olacaktır.

Toru bir canavardır ve gayri insani zekâsıyla daha da canavarlaşır. Makineleşmiş bir toplum tarafından yaratılmış bu robot, şansından yararlanmayı bilecektir. Kendi kendini yetiştirecek hakiki bir zevki olmadığından, öğrenim görür; sofrada Avrupa usulünce oturmayı ona öğreten Honda'nın verdiği görgü derslerini bile kabul eder.[19] Fakat yaşlı adam onda sadece tiksinti, horgörü ve nefret uyandırmaktadır. Honda ise Toru'nun sebeplerine soğuk bir zihin açıklığıyla vakıf olmaktadır, fakat yaptığını geri alacak enerjisi kalmamıştır artık. Yokohama'daki bir gezinti sırasında, bir demiryolunun hemen kenarında eğreti bir biçimde duran Honda'yı itmek gelir Toru'nun içinden; buna sadece temkinliliği engel olur. Evdeki hizmetçileri hoyratça iğfal eder; Honda'ya zevk veren güzel çalıyı keser; fikirlerini bilmiş olsa Honda'nın evlatlığını emanet etmeyeceği bir komünist olan eğitimcisinin kendisine açtığı siyasi sırları ortaya döker. Vaktiyle, aşklarından önce kendini değerli göstermek için hiç yaşamadığı erotik maceralarını anlatan Kiyoaki'nin Satoko'ya yazdıkları gibi, Toru, Honda'nın ona nişanlı olarak ayarladığı bedbaht sersem kıza, içeriğinin şerefini lekelediğini görmeden kopya ettiği bir mektup yazdırır; bu mektup, içinden çıktığı sıkıcı yüksek yargıçlardan oluşan ailesini de lekelemektedir. Fakat yine de bir zarafet taşıyan eski yapmacıkların yerini katıksız habaset almıştır. Kederden ve yalnızlıktan Honda'da muğlak şehvani ihtiyaçlar uyandığında, ve yaşlı röntgenci parkta yapılan bir baskında gözaltına alındığında Toru rezaleti örgütler ve bunamış olan yaşlı adamın vesayet altına alınmasını talep eder.

Honda bazen bir düşünceye kapılmaktadır: Göz kamaştırıcı soy zincirinin üç üyesi genç ölmüştür; eğer Toru zincirin bir halkası ise, _ aynı şey kuşkusuz onun için de geçerli olacaktır. Belki de bir Japon halk geleneğinden alınmış olan bu tuhaf mefhum, Honda'ya, sabır göstermede yardımcı olur, fakat Toru'da yirmi yaşında ölme isteğine delalet eden en ufak bir işaret görülmemektedir. Muhakkak, Honda yanılmıştır.

> *Göksel varlıkların devinimleri onu itelemiş, bir kenara atmıştı. Küçük bir hesap hatası Honda ile Ying Çan'ın yeniden doğmuş halini ayrı düşürmüş, evrenin başka başka noktalarına savurmuştu. Honda yaşamında üç tane ruhgöçüne tanık olmuştu, onların ışıktan yapılma yollarını karşı kaldırımdan izledikten sonra (düzeltilmesi olanaksız*

kazalardan biri daha) bir başka ışık patlamasının peşine düşüp gök kubbenin bilinmedik bir köşesine sürüklenmişti. Honda belki bir gün, bir yerde yüzüncü, on bininci, yüz milyonuncu ruhgöçüyle karşılaşacaktı.

Honda'nın zamandan çıkmış olduğu görülmektedir; nesillerin ve yüzyılların artık önemi yoktur. Nihai özgürleşmenin hemen yakınındadır artık.

Honda'nın dolaysız özgürleşmesi, Keiko'nun bir kararının ürünü olacaktır. *Şölenden Sonra'*daki Kazu'nun evlenmiş olduğu siyaset adamı Noguşi'yi parası ve enerjisiyle desteklemesi gibi; *Bahar Karları*'ndaki Satoko'nun, Kiyoaki'nin ölümüne sebep olsa da dünyadan el etek çekme gibi aşır bir tutuma girmesi gibi; aynı adlı piyesteki Madame de Sade'ın kocasını tekrar görmeyi reddederek perdeyi tahammül edilmez facianın üzerine kapattırması gibi, bu ahlakdışı fakat bilge sosyetik kadın bir *dea ex machina*'dır (gökten zembille inmiştir). Mişima'nın hem keskin görüş sahibi hem güçlü kadınlara bu düşkünlüğünü kaydetmek gerekir. Tokyo'nun seçkin tabakasını davet ettiği büyük bir Noel yemeği bahanesiyle, Keiko, bu vesileyle kendine bir smokin diktirmiş olan Toru'yla baş başa görüşür. Amerikan usulü akşam yemeği için, Keiko'nun elişi Aubusson örtüleriyle dolu şatafatlı yemek salonunda iki kişilik servis açılır; harikulade bir kimono giymiş olan yaşlı kadınla dapdaracık Avrupai elbise giymiş olan genç adam, dondurulmuş ya da konserve kutusunda satın alınmış o yabancı yiyeceklere kendilerini kaptırırlar; onlar için bayram olmayan bir günde litürjik bir bayramın mutfak simgeleridir bunlar. Yemekten sonra, Keiko, Toru'ya Honda'nın yaşamı hakkında bilmediklerini, özellikle de onu seçmiş olmasının sebebini anlatır.

Bu olağanüstü fantasmagoriye Toru'nun ilgisiz kalmış olduğu zannedilir: Bilakis, allak bullak olmuştur. Kesinliğinden emin olduğu her şey -evlat edinilmesinin onun gerçek ve yapay niteliklerine, şartları istediği gibi düzenleme gücüne bağlı olduğu- iskambillerden yapılmış bir şato gibi yıkılır üzerine. Kanıtlar ister: Keiko ona Honda'dan Kiyoaki'nin düşlerinin güncesini alıp bir göz atmasını tavsiye eder; gelecek, hâlihazırda ve geçmiş nice olayın yer aldığı bu güncedekiler, yine de rüyalara benzemeyi

sürdürmektedir. Toru bu günceyi yakar, “çünkü o hiçbir zaman düş görmemiştir” ve hemen o an intihara kalkışır.

Bunu yazdığı anda iki üç ay sonrası için kendi *seppuku*’sunu titizlikle planlayan bir insan için, Toru’nun başarısız intihar girişimi, kahramanını çarptırabileceği en beter gözden düşürücü cezaydı kuşkusuz. Daha önce, Honda’nın viskisini boşalttıktan sonra ona göğsünün beyaz kılları altındaki, oğlunun ölümünden sonra vücuduna soktuğu bıçağın izini teşhir eden, fakat yine de yaptığı ihbarı haklı çıkarmaktan da geri durmayan İinuma’yı bize göstererek, Mişima gelgeç intihar isteklerine karşı duyduğu tiksintiye tanıklık ediyordu. Yine de okur, Toru’nun malik olduğunu hayallediği kendi yöntemleriyle başarıya ulaşmış ikbal avcısı olamamanın üzüntüsünün yol açtığı o intihar girişiminin, aksine, Honda’nın onu son temsilcisi zannetmiş olduğu ülküsel soy zincirine ait kılan tek unvan olup olmadığını sorar kendine. Mişima ona bu ayrıcalığı vermeyi reddeder; tıpkı amacına ulaşmak için bir bıçak ağzını erkeksi bir biçimde kullanmasını da reddettiği gibi. Toru’nun içmeyi denediği kezzap onu öldürmez; fakat çıkan gaz kör olmasına yol açar; göze batan bir simgeciliktir bu. O andan itibaren, Honda yeniden meskeninin efendisi haline gelir. Toru ise aksine, zevk, para, başarı yarışında bertaraf olup körlüğü yüzünden zarar verme kapasitesinden yoksun kalarak artık çıkmak istemediği köşke kapanmış bir halde olduğu yerde kalır. Artık tek yareni, beşeri bir varlığa hükmetme düşkünlüğüyle eskiden himayesine aldığı, gudubet suratına karşın güzelliğinden salakça emin olan bunak kadındır. Üstüne üstlük, bu dişi canavar obezleşmiştir ve hamilelikle daha da şişmektedir. Çürümüş Melek kendini ihmal eder, iç çamaşır ve kıyafet değiştirmeyi reddeder, yaz sıcağında bütün gün ter ve solmuş çiçeklerin leş gibi kokuttuğu odada çılgın kadının yakınında yatar vaziyette kalır. Bu çifte son bir kez bakmaya gelen Honda, bir akıl ve zekâ adamı olan kendisine ait malların bir gün bu sersemler tarafından paylaşılacağını buruk bir haz alarak aklından geçirir.

Zira seksenlik Honda hastadır. Muayenelerle kanser olduğu ortaya çıkmıştır. Fakat son bir arzusu kalmıştır: Altmış yıl önce, Kiyoaki’yle plajda geçirdiği geceden sonra, limuzinde Honda’yla beraber dönerken onunla mahremiyetini paylaşan, ayakkabısına dolmuş kumları dalgınlıkla dökerken aşkından bahseden Satoko’yu tekrar görme arzusu. Şimdi Satoko, vaktiyle çekilmiş olduğu manastırın başrahibesidir; Honda son gücünü oraya gitmek için kullanmaya karar verir. Kyoto’daki bir otele yerleştikten

sonra, Nara'ya otomobille gidişi sırasında ucuz inşaatların bolluğunu, eski saf manzarayı zedeleyen televizyon kulelerini, benzin istasyonlarını ve terk edilmiş otomobil mezarlıklarını, dondurma ve Coca-Cola büfelerini, güneşin kavurduğu ufak fabrikaların yanındaki otobüs duraklarını görür. Sonra, o korunaklı Nara'da, bir anlığına eski Nippon yumuşaklığını bulur. Tepenin eteğinde, yol artık neredeyse zirveye kadar çıkıyorsa da arabayı bırakır. Onun son tırmanışı olacaktır bu. Yaşlı adam, şoförün kınayıcı bakışları altında, kenarında çam ağaçları dizili olan, zemininde beyaz günışığı ve siyah ağaç gövdesi gölgelerinin oluşturduğu kuşaklar çizili çetin patikaya girer. Tükenmiş bir halde, gördüğü her banka çökmeye başlar. Fakat içinden gelen bir ses ona, bu sıcak ikindide, sadece vaktiyle Kiyoaki için kar altında yaptığı tırmanışı değil, bizzat Kiyoaki'nin birçok kez takatinin sınırında tekrarladığı tırmanışı da yeniden yapmanın yerinde olacağını söylemektedir. Manastırda eşsiz bir nezaketle karşılanır ve kısa süre sonra karşısında, seksenlik, fakat temiz ve adeta yıkanmış kırışıklara rağmen şaşırtıcı biçimde genç kalmış bir Satoko durmaktadır.

> *O zamandaki yüzüydü, fakat güneşten gölgeye geçmişti. Bu arada Honda'nın yaşamış olduğu altmış yıl, Satoko için sadece gün ışığından gölgeye geçme zamanı olmuştu.*

Ona Kiyoaki'den söz açacak kadar yüreklendi, fakat başrahibe bu ismi tanımıyor göründü. Kulakları ağır mı işitmektedir?[20] Hayır, Kiyoaki Matsugae diye birini tanımadığını tekrarlar ona. Honda bu inkârdan ötürü onu ikiyüzlülükle itham eder.

> *"Hayır. Bay Honda. 'Öteki dünya'da bana verilmiş olan hiçbir nimeti unutmadım. Ama Kiyoaki Matsugae adını hiç duymadığımdan eminim. Belki böyle biri yoktu. Siz olduğundan emin misiniz?"*
>
> *"O halde, sizinle ben, birbirimizi nasıl tanıdık? Ayrıca hem Ayakura hem de Matsugae'lerin aile sicilleri hâlâ duruyordur."*
>
> *"Evet, bu tür belgeler 'sizin dünyanız'da bazı sorunları çözebilir. Peki, ama Kiyoaki Matsugae adında birini*

gerçekten tanıdınız mı? Ve ikimizin daha önce karşılaştığımızı kesinkes söyleyebilir misiniz?”

“Buraya altmış yıl önce gelmiştim.”

“Bellek, düşsel bir ayna gibidir Bazen şeyleri görülemeyecek kadar uzakta, bazen de yanı başımızdaymış gibi gösterir.”

“Ama Kiyoaki hiç yaşamadıysa, lsao da yaşamamış demektir. Ying Çan da öyle; kim bilir, belki ben de yoktum?”

“Bu, her insanın yüreğinden geçirdiği bir sorudur.”

Ve ona veda etmeden önce, yaşlı adamı güneşin altında alev alev yanan iç avluya götürür; avlunun duvarları harikulade boş bir göğü içinde tutmaktadır. *Bereket Denizi* böyle biter.

Bizim için önemlisi; parlak, övgüye boğulan ya da kışkırtmaları ve başarıları yüzünden nefret edilen -ki aynı kapıya çıkar- Mişima’nın hangi yollardan geçerek azar azar, ölmeye kararlı bir insan haline geldiğidir. Gerçekte, bu arayış kısmen boşunadır: Yaşama doymayan varlıklarda ölüm düşkünlüğü sık görülen bir şeydir; bunun izlerini ilk kitaplarından itibaren buluruz onda. Muayyen bir ölüm tarzını tasarlamış olduğu ve bunu, denememizin başında dediğimiz gibi, aşağı yukarı şaheserine dönüştürdüğü ânı tespit etmektir önemli olan.

Büyük değer verdiği ilk romanı *Kyoko no Ie*’nin (Kyoto’daki Ev) 1959’da uğradığı başarısızlıktan sonra yaşadığı hayal kırıklığı öne çıkarılmıştır, fakat eserler ve tasarılarla dolu bir yazar, yağmasa da gürlemelidir. Daha sonra, bizi meşgul eden konu açısından iş işten geçtikten sonra, tam olarak ölümünden bir yıl önce, almayı umduğu Nobel Ödülü’nün, kendini tamamıyla Japonya’da geçmişten bir izi koruyan veçheleri zarif bir izlenimcilikle betimlemeye hasretmiş dostu ve ustası, yaşlı ve büyük yazar Kavabata’ya gittiğini görmekten ötürü düş kırıklığına uğradığı ileri sürülecektir. Yurtdışından gelecek iltifatlara neredeyse saflık derecesinde aç bir insan için bu tepki anlaşılırdır; üstelik kısa zamanda ölme kararı onun için bu cinsten bütün şansları ortadan kaldırmaktaydı, fakat bu üzüntü elbette o varlığın en yüzeysel kısmını meşgul etmişti; bizim

bildiğimiz, o sırada bitimine az kalmış olan *Bereket Denizi*’ni bir şaheser telakki eden yaşlı üstada tebriklerini ve saygılarını sunmaya hemen gittiğidir.

Yaşamında başka aksiliklerle karşılaşmıştır: Para ve kariyer sıkıntılarıyla, akşamları da ölümcül yalnızlıkla, belirli bir süre New York’ta, daha sonra da Paris’te kalışları, Japonya’da bir yıldız muamelesi görürken yurtdışında neredeyse hiç tanınmayan biri olmasının ve Tokyo’da sıcakkanlılıkla ağırladığı misafirlerinin kendi memleketlerinde mesafeli davranmalarının vahimleştirdiği en dip noktalardır.[21] Adetlerini ve dilini iyi bilmediği bir ülkede varoluşun sıkıntıları karşısında tam bir şaşkınlığa kapılındığının belli belirsiz bir itirafı, sinirlerini yıpratan bir günün sonunda her yolcunun yazabileceği şeylerdendir; bununla birlikte, güçlü olmak isteyen bu adamda, çıplak bir hassasiyetin yaralarını açığa vurmaktadır. Evliliğinin iyi ya da kötü nasıl karmaşıklıklar getirdiğini de bilmiyoruz. Mişima’nın bir gün önce güncesini yakmış olduğu söylenmektedir bize: Gündelik olgulara bir değişiklik getirmeyen sıradan bir tedbir: Günceli veya güncesiz, yaşam devam etmektedir. Her halükarda bildiğimiz az şey de, Mişima’nın karsına toplumsal ve seçkin çevrelerle ilişki açısından verdiği yerin, 1960’lı yıllardaki Japon entelektüellerinin çoğunun eşlerininkinden büyük olduğunu göstermektedir. Ayrıca, sadece bizzat günlük programının saatlerine bakıldığında, hem yazar hem erkek olarak özgürlüğünü korumayı becermiş olduğu görülmektedir. Fakat karısıyla annesi arasında, için için, sonuna kadar bir üstünlük mücadelesi sürmüş gibidir. *Şölenden Sonra*’da kendisinden bahsedildiğini anlamış olan bir politikacı tarafından açılan hakaret davası, aşırı sağdan gelen saldırılar ve ölüm tehditleri (bilip bilmeden faşist telakki edilen bir yazar söz konusu olduğunda eğlenceli bir durumdur bu), çoğu çok güzel, neredeyse erotik fotoğraflardan oluşan bir derlemenin sebep olduğu ufak skandal ve “sinema yapma” merakıyla yazarın Amerikan tarzı kötü bir filmde gangster rolünde oynamış olması, bunaltmaktan ziyade canını sıkmış olan daha kişisel bir şantaj denemesi; başkaları bunlardan zaten bahsetmemiş olsalar, bütün bunlardan bahsetmeye değmezdi.

Ama yine de, tiksinti ve boşluk düzeyi yükseliyordu; başrahibenin bahçesindeki kusursuz Boşluk değildi henüz, fakat başarmış ya da başarısızlığa uğramış veya her ikisini de görmüş her yaşamın boşluğuydu.

Yazarın güçleri azalmamıştı: Bu yıllar, en iyisinden en beterine eserlerle doludur. Artık her tür dayanıklılık ya da disiplin kahramanlığı onu çekmektedir; her ne kadar bunun duyumculuktan olduğu söylenmiş olsa da, daha ziyade içinin derinlikleri ve kaslarıyla ilgili bir bilgiye doğru bir aşama olmasındandır. “Kas alıştırması sözcüklerin yaratmış olduğu mitosları aydınlatıyordu,” der, 1967’de kaleme aldığı neredeyse sayıklamayı andıran denemesi *Taiyo to Tetsu*’da (Güneş ve Çelik). (Daha ileride belirtir: “Sözcüklere körü körüne ve sağlıksız bir iman,” ki gerçekten her edebiyatçı için bir tehlikedir bu.) “Erotik bilginin edinilmesine benzer” fiziksel antrenman, şimşekler halinde algılanan manevi bir bilginin giriş yolu haline gelir; fakat soyut terimlerle düşünmedeki belli ölçüdeki yeteneksizliği, bunu sadece simgelerle tercüme etmeye mecbur kılar onu. “Kaslar bile var olmaktan çıkmıştı. Şeffaf bir ışık gibi bir iktidar ihsası sarmıştı her tarafımı.” Buraya varan tecrübe sürecine, Mişima’nın bir kereliğine yalınlıkla ifade ettiği gibi çok basit nedenlerle girilmişti:

“Hayatta kalmam için bunca elzem hale gelen fiziki disiplinler, şimdiye kadar münhasıran bedeni temel alan bir yaşam sürmüş kişinin, gençliğinin sonuna doğru kendinden geçercesine kendini yetiştirmeye giriştiğindeki tutkusuyla bir anlamda karşılaştırılabilirdi.”

Azar azar, atletik antrenman sırasında vücudun “daha yüksek bir düzeyde zihinselleştirilebileceğini ve fikirlerle, ruhla olan yakınlıktan daha sıkı bir yakınlık kurulabileceği”ni saptamaktadır. Fizyolojiyi benzer şekilde bilginin yüreğine yerleştiren simya bilgeliğinin andının akla gelmemesi imkânsızdır: *Ou mathein, alla pathein*: Kendini yetiştirmek değil, bilakis maruz kalmak. Ya da benzer bir Latin deyişiyle söylersek: *Non cogitat qui non experitur* (Denemeyen bilmez).[22] Ama, modern teknolojinin mümkün kıldığı tecrübelerin merkezinde bile, insanlığın en eski özünden mitoslar birdenbire tekrar ortaya çıkıyordu ve onları ifade etmek için sözcükler yeniden elzem oluyordu. Havada yaptığı hünerleri lirik bir biçimde tasvir ettiği bir F-104’ün içindeki bir paraşütçü, boşalma ânındaki bir sperma hücresinin hissettiklerini nihayet yaşayacağını söyler kendine; her güçlü makineyi erkeklik organıyla ilintilendiren halk dilinin nice deyişini ve nice duvarda çizili nice graffitiyi böylelikle teyit eder. Bir kulenin tepesinden atlayan paraşütçünün tecrübesinden alınmış bir başka görüntü, romantizmin sihirli masallarını andırmaktadır:

“O güzel yaz gününde, kesin çizgilerle resmedilmiş ayakları bağlı kimselerin gölgelerini görmüştüm etrafımda. Madenî kulenin tepesinden atlarken bir an sonra benden toprağa vuracak gölgenin, vücuduma bağlı olmayan yalıtılmış bir leke olacağının farkına vardım. O anda, gölgemden kurtulmuştum... “

Uçuşunu takip eden lekenin kendi gölgesi olduğunu bilse, bir kuşun hissedebileceklerindendir bu. Astronotların basınçtan kurtulma odası, insanın neyle karşı karşıya bulunduğunu bilen zihinle, bilmeyen vücut arasındaki çatışmayı ortaya çıkarır; fakat sonunda bunaltı zihni de ele geçirir.

“Zihnim paniği ve çekinmeyi yaşamıştı. Fakat istemesi gerekmeden normal bir biçimde vücudunun ona kattığı temel bir unsurun noksanlığını hiç yaşamamıştı... Kırk bir bin fit, kırk iki bin fit, kırk üç bin fit [simülatör yüksekliğinde], ölümün dudaklarıma yapıştığını hissediyordum. Yumuşak, ılık, ahtapota benzer bir ölüm... Zihnim bu tecrübenin beni öldürmeyeceğini unutmamıştı; ama bu inorganik spor, yeryüzünü her taraftan çevreleyen ölüm türü hakkında bir fikir veriyordu bana.”

Taiyo to Tetsu (Güneş ve Çelik), bütün çelişkiler çözülerek, belki de dünyanın en kadim görüntüsüyle son bulur; gezegenin etrafına dolanmış bir sürüngendir bu; adeta hem Çin resminde ki bulut-ejderhadır, hem de eski gizli bilim elkitaplarındaki kuyruğunu ısıran yılandır.

Kaçak Atlar’da İsao, mahkemesi sırasında filozof Wang Yang-ming’i kendine kefil gösterir; Mişima da bu noktada onun öğretisini benimsemiştir:

“Her düşünce ancak eyleme dökülürse muteber olur”

Nitekim, gövdesi çıplak, başı geleneksel alın bağıyla çevrili Mişima’nın bir *kendo* latası çekme ya da bir gün bağırsaklarını deşecek bıçağı karnına doğru tutma gibi kaygı verici ya da rahatsız edici basmakalıpların ardında gizli olan neredeyse Tantracı arayışı, kaçınılmaz ve geri döndürülemez bir biçimde eyleme varır, ki bu da onun hem etkililiğinin ispatı hem de tehlikesidir. Hangi eyleme varır peki? En katıksızı, kendini Boşluk’un seyrine kaptırmış bilgeninki, dışavurulan hayırın Doluluğu da olan, Honda’nın şiddetli bir mavi gibi algıladığı o boşluk, belki de yüzyıllar süren sabırlı bir antrenman istemektedir. Bu olmadığında bir davaya inanılabileceği ya da ona inanırmış gibi yapılabileceği farz edilirse, o

davaya hiçbir şey beklemeksizin bağlanmak kalmaktadır. Bu noktayı yakından inceleme fırsatımız olacak. Katıksız enerjinin temasa geçmekle azalacağı daha alelade biçimlere gelince, Mişima bunların kimilerini yaşamıştır, üstelik çoğunu da tasvir eder. Para ve zahiri saygınlık, Honda'yı yok edici tanrıların dişleri arasında "değersiz bir sefil" haline getirmiştir. Başarı da Melek gibi çürür. Eğer bu kontrollü adamın buna kendini bütünüyle teslim etmiş olduğunu kabul edersek, sefahat, aşılmış bir safhaydı. Aşk arayışı mutlak arayışıyla burun burunadır: *Ai no Kawaki*'deki (Sevme Susuzluğu) kadın kahraman öldürür, fakat bu cins şeyler hakkında ahkâm kesme cüreti gösterilince göründüğü kadarıyla, Mişima için aşk nadiren esaslı bir rol oynamıştır. Sanat, bu durumda yazma sanatı, bu kayıtsız şartsız enerjiyi kendi lehine türetmek zorunda gibidir, fakat "sözcükler" tatlarını yitirmiştir ve bütünüyle kendini kitaplar yazmaya hasreden kişinin güzel kitaplar yazmadığını kuşkusuz bilmektedir. Hırsları, tavizleri, yalanları, Hikmet-i Hükümet şekliyle az çok kamufle edilmiş alçaklıkları veya pazarlıklarıyla siyaset, bu mümkün faaliyetler arasında düş kırıklığına en çok uğratanıdır elbette; bununla birlikte, Mişima'nın son eylemleri ve ölümü "politize" olacaktır.

Yazarın 1960'tan itibaren, *Şölenden Sonra*'daki seçim pazarlıklarında, sonra da daha melankolik bir biçimde, en ünlü piyeslerinden biri olan *Toka no Kiku*'da (Onuncu Günün Kasımpatıları)[23] bir nebze serbestlikle de görmüş olduğu, alçaklığın bu veçhesidir. Bu piyeste, vaktiyle Maliye Bakanı ve Kurulu Düzen'in olduğu haliyle dürüst hizmetkârı yaşlı Mori, onu öldürmeye kalkışan genç idealistlere yine de sempati duyar. Burada, karşıt açıdan görülen, büyük karteller ve onların devlet içindeki destekçilerinin işini bitirmeye kararlı genç İsao'ya kavuşuruz. Solcuların işi olduğu sanılan isyanların profesyonel provokatörlerin işi olduğu, bir Japon lavtasının narin sesini bir sarında gibi işiten tek insanın aynı zamanda tek saf yürekli kişi olduğu *Yorokobi no Koto*'da (Sevinç Kotosu), polisiye entrikaların tasviri daha serttir. Yazarın ölümünden bir yıl öncenin ürünü olan, rahatsız edici erotik lirizmine karşın daha soğukça basiretli *Wa*gatomo *Hittora*'da (Dostum Hitler), yok edilecek olan Roehm'un dudaklarına alaylı bir biçimde bu deyiş yerleştirilir.[24] Aslına bakılırsa bu piyeslerin hiçbiri yandaş değildir; tıpkı *Lorenzaccio*'nun Medicilere karşı bir saldırı olmaması gibi. Bizzat yaşam, ve yaşamın şimdiye kadar algılanmış ve aşılmış

rutinleriyle gidişatı söz konusudur. *Kaçak Atlar'*da, şiddetli ölümünden az önce, İsao kendi kendine, "yemek yemenin o biraz uygunsuz hazzını daha ne kadar zaman yaşayabileceği"ni sorar. Dikkat çekilen, küçümseyici ve neredeyse afallatıcı bir gerçekçilikte olan başka bir nokta ise, insani varlıkların giysilerinin altında gezindirdikleri cinsel organlarla ilgilidir. Varoluş, biraz bozulmuş uyduruk bir oyuncak gibi hissedilmekten çıkmıştır.

Bununla birlikte, bizzat dönemin siyasi karmaşalarının ve unutmayalım, eski düşmanına antlaşmalarla bağlanmış olan Japonya'nın özel durumunun tiksintisiyle, bir partizan doğmuştur. Hem gözden düşürmekten hem de basitleştirmekten hoşlanan eleştirmenlerin yaptığı gibi faşizmden bahsetmek, başlangıcında esasen Akdenizli bir şey ve terim olan faşistin, Batı'da kendini, solun tecavüzü gibi değerlendirdiği şeye karşı sanayiden ve yüksek mali çevrelerden, hâlâ kalmışsa da büyük toprak sahiplerinden destek alarak saldırıya geçen büyük ya da küçük burjuvazinin bir mensubu olarak tanımladığını unutmaktır; sırf kalabalıkları bir araya toplamak ve büyük davalara bir yayılma sahası sunmak, daha sonra da sallantıda bir diktatörlüğü desteklemek için bile olsa, oyuna şovenizm ve emperyalizm çabucak müdahil olurlar. Müstehcen ırkçılık unsuruyla en başından beri Germenlere has kara bir olay olan Nazizm, daha pragmatik olan faşizmden, kendine örnek olmuş olmasına rağmen bu saplantılı tarafıyla ayrılır; kıskacın iki ucu sonunda birleşseler de. Mişima'daki eksen biraz başka bir biçimde konumlanır.

Ülkesinin bozgunundan önceki ve bu bozguna eşlik edip onu izleyen olaylar (ki görmüş olduğumuz gibi bu bozgunun ona yeniyetmeliğinde en ufak bir etki etmediğini birçok kez ileri sürmüştür): Fethedilen adalarda askerlerin ve sivillerin kitlesel kıyım ya da intiharları; yeri geldiğinde zikrettiği Hiroşima; *Bir Maskenin İtirafları'*nda devasa bir fırtınanın ya da bir depremin sonuçları gibi tasvir edilen Tokyo bombardımanları; çoğu zaman sadece "galip adaletinin işlediği siyasi davalar; yirmi yaşında bir genç adamın zekâsı ve bilinçli hassasiyeti tarafından algılanmayan ya da reddedilen şoklardır bunlar. İniş takımı olmayan uçaklarının burnunu düşman gemilerinin bacasına ya da makine dairesine doğrultan kamikazelerin kendilerini feda edişleri; askerlik şubesinden çürük raporuyla, hem de yanında vatansever olmasına rağmen sevinmiş bir

babayla, adeta dans ederek çıkan bir Mişima'yı o dönemde pek heyecanlandırmamış gibidir. Yanılmazlıktan vazgeçen ve kendini Tanrı'nın temsilcisi gibi görmez olan bir papanın söylevi Katolik yığınları nasıl allak bullak ederse Japon kitlelerini de öyle sarsan, gücünü güneşten almış bir hanedanın temsilcisi olma sıfatından vazgeçen İmparator'un radyodan yayınlanan söylevinde de aynı şey söz konusudur. Savaştan kurtulmanın muazzam ihtiyacı, tıpkı Japon yığınları için olduğu gibi genç yazar için de, sarsıntının etkisini azaltmıştı.

Ancak l966'da, açık bir biçimde siyasileşmiş yazılarının ilki olan *Eire no Koe*'dedir (Kahramanca Ölenlerin Sesleri) ki Mişima, kamikazelerin içinde yaşadıkları eski Japonya bakış açısından boşuna öldüklerinin, İmparator'un tanrısal simge görevinden vazgeçmesiyle bu kahramanca amaçların bütün anlamını yitirdiğinin farkına varır ya da en azından bunu yüksek sesle söyler.

> *Cesur askerler bir tanrı onlara dövüşmeyi emretti diye öldüler; altı ay sonra da bir başka tanrı ateşkesi emretmiş olduğu için bu vahşi çarpışma birden durdu. Ama Majesteleri kendisinin de bir fani olduğunu ilan etti. Hem de, tanrı olan imparatorumuz için düşman gemilerinin böğürlerine el bombaları gibi düşmemizin üzerinden bir yıl bile geçmeden oldu bu! İmparator niçin bir insan haline geldi?*

İmparator'un eleştirilmesinden onuru zedelenen solu da aşırı sağı da aynı şekilde infiale düşüren bu şiir -zira bu düzyazı parçası bir şiirdir- Mişima'nın, eski Nippon ülküsüne ihanet edildiğinden beri zamanının "karnı tok" Japonyası'nı "kınadığı ve "haz(zın) bile lezzetini yitirdiği"ni, "masumiyet(in) pazarda satıldı"ğını saptadığı bir başka şiirle aynı zamana aittir. Yaşamımızın büyük yolları bize ulaşmadan önce çoğu zaman bir sessizlik bölgesinden geçer. O devirdeki bitkinlikten gözü dönen yazar için, üzerinden en fazla yirmi yıl geçmiş olan kamikazelerin o genç sesleri, bu zaman aralığında, Montherlant'ın "bir başka dünyanın sesleri" diye adlandırdığına dönüşmüştür.

Amerikan işgali ve onun Japonya'yı Yankee nüfuz alanında tutan antlaşmalarla uzun süren yan etkileri, yazan ancak gecikmeli olarak incitmiş gibidir. Gördüğümüz gibi işgal, sadece *Kinjiki*'de (Yasak Renkler),

sefahat düşkünü birkaç kuklayla; *Kinkakuci*'de (Altın Köşk Tapınağı) de, kuşkusuz yıkıcı olan, dehşete kapılmış papaz okulu öğrencisini bir kızın karnı üzerinde yürümeye zorlayan ve ona iki paket sigara teklif eden körkütük sarhoş, üniformalı Amerikalı dev sahnesiyle zikredilmişti. Fakat bu olay, sarsıcı durumlara meraklı bir romancı tarafından yabancı düşmanı bir tavır takınmadan da seçilmiş olabilirdi. 1952'de geçen *Şafak Tapınağı*'nda, işgalin kendisi ikinci planda tutulur; fakat başının çaresine bakmayı bilenlerin, özellikle de kadınların bu durumdan yararlandıkları çok barizdir; zevk ve iş dünyasının modern Tokyosu'nun içinden akan kirlenmiş Sumida Irmağı'nın bir kanalından Amerikan hastanesinin bahçesindeki şezlonglarda dinlenen Kore Savaşı'nın topal veya sakat bıraktığı insanlara bakan hayat kadınları da kıkırdarlar.

Mişima'nın 1932'deki Japonya'nın enflasyon, köylü sefaleti, gerçek siyasi suikast ve isyanlar manzarası içinde geçen, bir protestocuyu merkez alan ilk romanı *Kaçak Atlar'ı*, bu kez sadece siyasi açıdan değerlendirmek için geriye dönelim. O yıldaki karışıklıklardan, altı yaşındaki Mişima pek az şey algılamıştı; hayranlık verici bir film olan *Yukoku*'nun (Yurtseverlik) içinden çıkacağı başarısız 1936 darbesinden hafızasında kalanlar da, kuşkusuz yedekte tutulduktan sonra kırk yaş bilinciyle özünden tekrar su yüzüne çıkacak kadar algılanmıştı. *Kaçak Atlar*'da, İsao, hava kuvvetlerinden bir pilotun yardımıyla Tokyo'nun stratejik noktalarını bombalama planları yapar; sonra, işadamlarına boyun eğmiş bir kabinedeki yolsuzlukları kınayan ve İmparator'un doğrudan emri altında olacak bir başka hükümetin hemen kurulacağını açıklamaktan ibaret olan, biraz daha az tehlikeli planın lehine bundan vazgeçer. Darbe, terörist yöntemlerle elektrik santrallarının ve Japonya Merkez Bankası'nın işgal edilmesi ve en yüce hedef olarak Zaibatsu'nun en nüfuzlu on iki üyesinin öldürülmesini de içermektedir. Bu plan başarısızlığa uğradığından, ölmeden önce bunların birini, korkunç mal canlısı olduğunu gizlemek için işi sulu-gözlüğe vuran yaşlı Kurahara'yı öldürmekle yetinir. Bu tasarılar ve bu cinayet, İsao'yu nev'i şahsına münhasır bir terörist yapar elbette; fakat asla bir bankacı öldürdüklerini görmediğimiz Batılı faşistlerden de bin fersah uzakta tutar.

Öncelikle, hem düz hem de diş gıcırdatıcı alaycılıkta Mişimavari bir sahne, bize Zaibatsu'nun en seçkin şahsiyetlerini, katil suratlı çam yarması korumaları yan odada yemeklerini yerken, içlerinden birinin davetiyle toplanmış oldukları bir akşam yemeğinde gösterir. Hanımların yavan

sohbetinin paralelinde, enflasyonu lüzumlu ve ustaca bir manevra gibi değerlendiren (“olay çok basit, parayı gıdaya ya da hammaddelere yatırmak kâfi”) ve açlığa ya da topraklarını elinden çıkarmaya zorlanan köylü sınıfının yaşadığı facianın o kabul edilmesi gereken marjinal tarihî olgulardan biri olduğuna hükmeden tipik ukala erkek muhabbeti sürmektedir. Belki de henüz hiçbir mevkiye kurulmadığı için hassaslığını tam yitirmemiş genç bir vikont, bir acemi er babasının askerî yetkililere göndermiş olduğu bir mektubu zikreder; adam, iyi bir evlat nazarında böyle bir temennide bulunmaktan duyduğu hüzne rağmen, oğlunun er meydanında olabildiğince erken şehit düşmesini dilediğini, çünkü köylerinin şu andaki sefaleti ve ruh çöküntüsü içinde, onun baba çiftliğinde ancak fazladan bir boğaz olacağını açıklamaktadır. Birkaç kişi buna üzülür; fakat gösterdiği cüretten ötürü çabucak şaşkınlaşan genç idealistin dikkatini, büyük siyasetin özel vaka tanımadığına çekerler. Bu davetlilerin bazıları, isim ve servet açısından dörtlemenin başındaki aristokrasi mensuplarından kalmış olanlardır. Kiyoaki’nin babası Matsugae Markisi’nin, Diyet Meclisi’ndeki koltuğuna rağmen polisin ona koruma vermemesi nedeniyle, önemsizliğinden yüzü kızarır.

Mişima, “egemen sınıf’ın bu tasvirlerinin ve bu terörist tasarıların aynı şekilde aşırı solcu bir yazardan da gelebileceğinden habersiz değildir.[25] Ve 1969’dan önce, epey cesurca bir biçimde (zira terörizm her iki yandan da etkindir), Tokyo Üniversitesi’ndeki solcu öğrencilerin güçlü grubuyla kamu önünde bir tartışmayı kabul eder. Eninde sonunda kibar bir tartışma olmuştur ve Avrupa’da Sağ ile Sol karşı karşıya geldiğinde oluşan dar kafalı anlayışsızlık yaşanmamıştır. Seans sonrasında Mişima, dövüş sonrasında birbirini selamlayan Kendocuların hareketini hatırlatan bir nezaketle, konferanstan aldığı ücreti partinin kasasına göndermiştir. Mişima’nın Amerikalı yaşamöyküsü yazarlarından biri olan Henry Scott-Stokes’tan alıntıladığım şu birkaç notu, yazar ona bu tartışmadan sonra söylemiş:

> *Katı ideoloji ve fiziki şiddet düşkünlüğü gibi çok sayıda ortak noktam olduğunu keşfettim onlarla. Onlar ve ben, yeni bir Japon türünü temsil ediyoruz. Birbirinden tel örgülerle ayrılmış dostlarız; birbirimize tebessüm ediyor, ama sarılamıyoruz. Hedeflerimiz birbirine benziyor önümüzde*

aynı iskambiller duruyor; ama benim elimde, onlarda olmayan bir koz var: İmparator.

İmparator... Can çekişen Mişima ve onunla birlikte ölen yoldaşının son haykırışı "*Tenno heika Banzai!*" (İmparator çok yaşa!) olacaktır. O günkü şartlarla sınırlanan rolüne sadık kalan Hirohito'nun epey çapsız bir önder olması onun için pek önemli değildir (bununla birlikte hükümdarlığı sırasında, belki de çevresinin zorlamasıyla, Mişima'nın tasvip edemeyeceği iki karar almıştır: 1936 askerî darbesinin ezilmesi ve gücünü güneşten alan tanrısallık mertebesinden feragat etmesi). Aynı şekilde, papalık gücünün tutkulu bir taraftarı için de kendi zamanındaki papanın vasat biri olup olmaması pek önemli değildir. Gerçekte, Japonya'da İmparator ancak efsaneler zamanında kadir-i mutlak olmuştur. İki rakip kabileye mensup bakanları tarafından güdülen Heian imparatorları, genç yaşta tahttan feragat ederek genellikle küçük yaşta bir vâris bırakıyor, böylelikle de bir naipliğin tüm yararlarını hakiki yöneticilere devrediyorlardı. Daha sonra, modern Japonya'yı çok önceden hazırlamış askeri diktatörler olan Şogunlar, önce Kamakura'da, sonra da Edo'da, mevki peşinde koşanlarla kurnazların yığıldığı bir saray maiyetiyle çevrili olarak ülkeyi yönetiyorlardı; oysa İmparator ve maiyeti, Kyoto'da itibarla çevrili, fakat kültürel ya da ayinsel faaliyetlerle sınırlı bir yaşam sürüyordu. Nihayet bize daha yakın bir örnek, 1867'de Tokyo'ya yerleşen İmparator Meiji, daha fazla hüküm sürmüştü; fakat genç İsao'nun onca hayranlık duyduğu protestocu samuray grubunun 1877'de kınadığı bütün o yabancı taklitçiliğinin, modernleşmenin, sanayileşmenin, parlamentarizmin neredeyse karşı konulmaz kuvvetine boyun eğmişti. (Serüvenleri daha bir yüzyılı doldurmadan "ilerleme"nin Japonya'ya neler getirdiği düşünüldüğü zaman, yabancılardan gelen modernleşmeye karşı nefretleriyle telgraf tellerinin altından geçerken demir yelpazeleriyle üzerlerini örtüp kendilerini tecrit eden o samurayları gülünçleştirmek artık içimizden gelmemektedir.) Dünyadaki duruma dertlenen Japonya'daki idealistlerin "büyük maksat"ı çoğu zaman, İmparator'un, basit insanlarla mazlumların koruyucusu olarak hem icraat yapan hem de mistik hükümdar mertebesine tekrar oturtulması olmuştur; bunu yerine getirmek için, bizzat imparatorluk "müessese"siyle karşı

karşıya gelmek gerekse bile. Batmakta olan karanlık bir güneşi seyre dalan İsao, bağlılarına şöyle mırıldanır:

“Majesteleri’nin çehresi, batmakta olan güneşin içinde görünüyor. Ve Majesteleri’nin çehresinde şaşkınlık var...”

Bu meşrutiyetçi, İmparator’a sadakatiyle sağcıdır, mazlum ve aç köylülere bağlılığıyla da solcudur. Hapishanede, sürekli dayak yiyen komünistlerden daha iyi muamele görmekten utanır.

Kaçak Atlar’ı bitirdiği sıradadır ki Mişima, artık Eylem Irmağı diye adlandırdığı şeye kapılarak söylediğine bakılırsa kendi tespit ettiği sayı olan yüz kişiyi bir araya getiren ve kendi cebinden askerî bir eğitim verdiği Kalkan Derneği’ni (*Tate no Kai*) kurar. Her zaman tehlikeli olan bu milis türü, antlaşmalarla zayıf bir orduya ve eski düşmanın dümen suyunda ve yedeğinde bir siyaset izlemeye indirgenmiş her ülkede mukadder bir biçimde ortaya çıkar. Kalkan Derneği, düzenli ordunun Fuji’nin eteğinde konaklayan bir alayı himayesinde bizzat Mişima’nın da katıldığı o dövüş talimleriyle mi sınırlı olmuştur? Liderinin zihninde, bu kalkanın (Mişima bunu, korkunç bir evveliyatı çağrıştırdığından habersiz olmamasına rağmen, İngilizcede SS kısaltmasıyla *Shield Society* diye adlandırmaktan rahatsız olmuyordu) “İmparator’un Kalkanı” olduğunu biliyoruz. Çok sayıda gizli cemiyette, belirgin hedefler (bizi ilgilendiren vakadaki, yetişkinler için bir tür muharip izcilikten başka) örtülü kalır; hatta belki bizzat lider için de: “Kalkan Derneği bekleme durumunda bir ordudur. Günümüzün ne zaman geleceğini bilmek imkânsız. Belki hiçbir zaman, belki de bilakis yarın. Oraya kadar, hazırolda kalıyoruz. Sokaklarda gösteri yapmak yok, duvar ilanları yok, halka söylevler çekmek yok, Molotof kokteylli ya da taşlı kavgalar yok. En son ve en beter âna kadar, eylemlerle şerefimizi tehlikeye atmayı reddediyoruz. Zira dünyadaki en küçük ve ruhuyla en büyük orduyuz.”

Bununla birlikte bu ruh, Mişima tarafından bestelenmiş bir tür vatansever öğrenci şarkısıyla ancak yavan bir biçimde kendini gösterir; yüz kişilik bir grubun bile nasıl, kendi basmakalıp yemliğini bekleyen bir kitle olduğunu ispat eden kıtalardır bunlar.[26]

Aynı dönemde İsao’yu darbe için kendine suç ortakları arar durumda tasvir eden bir insanın, benzer bağlanmalar tasarlamamış olması neredeyse imkânsızdır. Bununla birlikte, Ekim 1969’da, yeni Amerikan

antlaşmalarının imzalandığı anda, bu vesileyle güçlü sol isyanların çıkmasından çekinilmiş, fakat bir şey olmamıştır (bu antlaşmaları aynı şekilde kınayan aşırı sağ da harekete geçmemiştir); *Tate no Kai*'nin dar kurmay heyeti Tokyo'da bir otelde toplanmıştır; Mişima'ya bir yıl sonra ölüm yoldaşlığı yapacak olan yaveri Morita, tıpkı hemen hemen akranı olan İsao'nun da yapacağı gibi, Diyet Meclisi'nin işgalini önermiştir; bu işin başarısızlığa mahkûm olduğuna hükmeden Mişima karşı çıkmıştır. İsao'nun yıkımının tasvirinde yararlanmıştır bundan.

Kalkan Derneği'nin seçmiş olduğu tiyatrovari üniformayı alaya almak kolaydır. Bir fotoğraf, Mişima'yı çift sıra düğmeli tuniği ve siperli kasketiyle, kendisi gibi giyinmiş teğmenleriyle çevrili bir halde gösterir. Sağında, kimileri tarafından aptal olarak kimileri tarafından da emir vermek için doğmuş ve grubun uzak ara en iyi unsuru olarak tanımlanan Morita vardır; gençliğinin gücü ve XVII. yüzyıldaki bazı Asya tunçlarını düşündüren dümdüz ve dolgun çehresiyle çok yakışıklıdır. Onların arkasında, intihar günü şahitlik edecek üç genç vardır: Furu-Koga, Ogawa ve Şibi-Koga. Bu delikanlılar (üyelerin çoğu üniversite ortamından geliyordu) bir olgunlaşmamışlık ve kırılganlık intibaı verirler, fakat Furu-Koga bir yıl sonra kılıçtaki ustalığını kanıtlayacaktır. Japon fizyonomilerine rağmen, kaskatı üniformaları Almanya'yı ve eski Rusya'yı akla getirir. Ama eylem adamlığına terfi eden ya da etme çabası gösteren ünlü bir oyun yazarının, ardında tiyatro kostümleri ve aksesuvarları sürüklemesi, bir öğretmenin siyasi eylem içinde de öğretmen üslubunu taşıması gibi beklenecek bir şeydir belki de.

Tate no Kai, Mişima'nın ölümüyle hemen ve onun emirleri uyarınca fesholur; bu ille de cemiyetin, onun teşhircilikten ya da büyüklük kompleksinden sırf keyfi olsun diye şekillendirdiği sonra da bozduğu bir oyuncaktan ibaret olduğunu kanıtlamaz. Bir yönetim altında birleşen bu bir avuç insan, çağdaşlarına, anlamsız olmasa bile alelade geliyordu; gülünecek bir tarafları vardı, fakat bunu henüz böyle yargılayabileceğimiz kesin değildir. Batılılaşmış ya da Batılılaşmakta olduğu zannedilen ve dışarıdan bakıldığında bundan memnun görünen nice ülkenin bize ne sürprizler nasip ettiğini ve nasıl her durumda, altüst oluşların, önce küçümsenmiş ya da alaya alınmış küçük grupların işi olduğunu haddinden fazla gördük. Eğer Japonya'da ulusal ve gerici bir devrim, kısa süreliğine de olsa, şu sırada

kimi İslam ülkelerinde olduğu gibi zafere ulaşırsa, Kalkan Derneği bunun habercisi olmuş olacaktır.

Kırk üç yaşındaki Mişima'nın vahim hatası, tıpkı 1936'da yirmi yaşında daha mazur görülebilir olan İsao gibi, doğmakta olan güneşin içinde Majesteleri'nin çehresi tekrar ışıldasa bile, "dolu karınlar"ın, "hoppa" hazzın ve "satılmış" masumiyetin dünyasının aynı kalacağını ya da reform geçireceğini ve onsuz modern devlet de düşünülemeyecek olan Zaibatsu'nun, aynı isimle ya da başka isimler altında üstün konumunu tekrar alacağını görmemiş olmaktır. Bu neredeyse biraz kaba, ama daima tekrarında yarar olan açıklamalar, artık sadece bir grubun, bir partinin ya da bir ülkenin değil, bütün yeryüzünün bir tür kirlenmeden mustarip olduğu bir zamanda, şimdiye kadar hiç olmadığı kadar anlamlıdır. *Bereket Denizi*'nde geriye dönüşü olmayan noktaya varmış bir Japonya'yı o kadar iyi tasvir etmiş yazarın, bir şiddet hareketiyle bir şeylerin değişebileceğine inanmış olması tuhaftır. Fakat hem Japonya'daki hem Avrupa'daki çevresi, bu eylemlerin çıktığı ümitsizlik zeminini en az bizim kadar yargılayamayacak durumda kalmış görünmektedir. Ağustos 1970'te, *seppuku*'nun yerine getirilmesinden üç ay önce, Mişima'nın İngiliz yaşamöyküsü yazan, onun Japonya'nın bir lanete uğramış olduğunu beyan etmesine şaşırır:

" 'Para ve maddiyatçılık hüküm sürüyor; modern Japonya çirkin,' diyordu. Sonra, bir metafora başvurdu. 'Japonya, yeşil yılanın kurbanı oldu. Bu lanetten kurtulamayacağız,' dedi."

Yaşamöyküsü yazan-gazeteci devam ediyor: "Sözlerini nasıl yorumlayayım bilmiyordum. O çıkınca (içimizden biri) şöyle dedi: 'Karamsarlık krizlerinden birini geçiriyor; hepsi bu.' Gülüşmeye başladık, ama benim gülüşüm pek gönülsüz oldu. Yeşil bir yılan: Buna ne dersiniz?"

Tamiri imkânsız hale gelmiş bir derdin simgesi olan yeşil yılan, hala dumanı tüten tahribatın sudan yansıdığı Amerikan tarzı havuzun öte kıyısına hayatta kalanların temkinlilikle ilişip, kaçamayacak derecede uyuşturucu etkisi altındaki çiftten çıkan yanık kokusunu aldıkları, şoförün de hiçbir şey olmamış gibi kahvaltı malzemesi almak için köye indiği, Honda'nın yanan villasından şafağın soluk ışığında belirerek kaçandır elbette. Sebatsız Çan'ı ayağından sokup öldüren de yılandır. Kötülük'ü temsil eden bir sürüngenin sureti, dünya kadar eskidir. Bununla birlikte, Uzakdoğu'dan ziyade Kutsal Kitap'ı hatırlatan bu suretin Mişima'nın Avrupa okumalarının derinliklerinden çıkıp çıkmadığını sorarız kendimize.

Her halükarda, dörtlemenin ilk cildinden itibaren, görünüşte epey kolaycı olan kayıp zümrüt anekdotunda, mücevherin yeşili zaten bunun yansımasını içermektedir.

Mişima'nın yaşamöyküsü yazarlarından biri, yüzyılın ilk altmış yılında intihar eden on tanınmış Japon yazarının listesini çıkarma zahmetine girmiştir. İradi sonları hep yüceltmiş olan bir ülkede bu sayı şaşırtmaz. Ama içlerinden hiçbiri bu en büyük yöntemle ölmemiştir. Mişima'nın ölümü ise aksine, protesto eden ve zılgıt çeken geleneksel *seppuku*'yla olacaktır; karın deşilir, ikinci bir kişinin hazır bulunması sağlanmış ise bunun peşinden de hemen kılıçla boyun vurulur. (Yirmi yıl önce, yenilginin şaşkınlığı içindeki son büyük intiharlar; kamikaze birimlerinin başı Amiral Onişi'nin, Savaş Bakanı General Anami'nin ve teslim olunmasından sonra imparatorluk sarayının eşiğinde *seppuku*'yu yerine getiren yirmi kadar subayın intiharlarının hepsinde, göründüğü kadarıyla yardımcı bulunmamış ve son darbe vurulmamıştır.) Ondan sonra *seppuku* tasvirleri Mişima'nın bütün eserlerini istila edecektir. *Kaçak Atlar*'da, 1877'deki asi samurayların toplu intiharı İsao'yu alevlendirmiştir. Düzenli orduya mağlup olduktan sonra hayatta kalan seksen asker, kimi yol üzerinde kimi de Şinto ibadetine vakfedilmiş bir dağın zirvesinde, ayinsel biçimde karınlarını deşmişlerdi. Karnını deşmeden önce önüne geleni tıkınan obur kahramanın intiharında olduğu gibi, bazıları farfarayı andırır; bazıları ise, kendileri de ölmeye karar veren eşlerin varlığından ötürü iç sızlatır: Bütünsel cesaret gösterilerinin hepsinde olduğu gibi, bu inanılmaz kan ve bağırsak şelalesi bir yandan insanı dehşete düşürürken, aynı zamanda kendinden de geçirir. Bu adamların dövüşmeye karar vermeden önce yerine getirdikleri, Şinto usullerinin katıksız sadeliğinden bir şeyler, bu mezbaha manzarası üzerinde hala gezinmektedir; asilerin izini sürme emri alan askerler de, onlara huzur içinde ölme zamanı tanımak için dağa ellerinden geldiğince ağır adımlarla tırmanır.

İsao'nun intiharı ise yarı başarısızlığa uğrar. Acelesi vardır, yakalanmak üzeredir ve sık sık düşlemiş olduğu yüce anı beklemez:

"Deniz kıyısında bir çamın altında otururken doğan güneşe karşı."

Deniz oradadır, geceleyin kapkaradır, fakat etrafta hiç çam ağacı yoktur, güneşin doğuşunu beklemek de söz konusu değildir. Bizatihi dipsiz

olan fiziki acı alanında dâhiyane bir sezgiyle, Mişima genç asiye, onun için çok geç gelecek olan gündoğumuna eşdeğer bir şey verir: Bağırsaklara giren bıçak darbesinin şimşek gibi çakan acısı, ateşten topun eşdeğeridir; içinde kızıl bir güneşin ışınları gibi yayılır.

Şafak Tapınağı'nda, geleneksel *seppuku*'nun son hareketi olan boynun vurulmasının eşdeğerini, bir hayvanın kurban edilmesi biçimiyle buluruz. Kalküta'daki Yıkıcı Kalighat Tapınağı'nda, Honda, bir saniye önce titreye titreye direnen ve meleyen, kurbancının bir hamlesiyle kafası vücudundan ayrılıp cansızlaştıktan sonra da aniden pembeleşen bir oğlağı, denetlediği bir merak ve bir tiksintiyle seyreder. Tekrar döneceğimiz *Yukoku* (Yurtseverlik) bir yana bırakılırsa, başka genel provalar yapılmıştır: Tiyatroda, Mişima'nın intihar eden bir samuray rolünde oynadığı bir *kabuki* piyesinde; aynı hareketi yerine getirdiği repliksiz bir rolde olduğu bir filmde.

Nihayet, özellikle, ölümünden sonra yayımlanan ve ilk albümü *Barakay*'dan[27] (Güllerle İşkence) daha az hacimli son bir fotoğraf albümünde, onu çeşitli ölüm türlerine maruz kalırken görürüz: çamurda soluksuz kalırken, ki kuşkusuz bir simgedir; çimento yüklü bir kamyon tarafından ezilirken, ki belki bir başka simgedir ya da birçok kez *seppuku*'yu yerine getirirken ya da haklı bir şöhrete kavuşmuş sarsıcı bir basmakalıp olan, oklarla delinmiş Aziz Sebastien rolünde. Böylesi suretlerde teşhirciliği ve sağlıksız bir ölüm saplantısını görmeyi seçebiliriz; bir Batılı için, hatta günümüzde bir Japon için de, kuşkusuz en konforlu açıklama budur ya da bilakis, XVIII. yüzyılın samuray ruhundan esinlenmiş olan ve Mişima'nın tekrar tekrar okumuş olduğu ünlü kitap Hagakure'deki nihai hedefler çatışması amacıyla, yolu yordamı belli bir hazırlıktır:

> *Her gün, ölümü bekleyin, bekleyin ki, zamanı geldiğinde, huzur içinde ölün. Bela, geldiği vakit çekinildiği kadar korkunç değildir...*
>
> *Her sabah ruhunuzu sakinleştirmeye çalışın ve oklar, silah atışları, mızraklar ve kılıçlar tarafından delineceğiniz ya da sakat bırakılacağınız, muazzam dalgalar tarafından sürükleneceğiniz, alevlere atılacağınız, yıldırım tarafından çarpılacağınız, depremle devrileceğiniz, uçuruma düşeceğiniz ya da hastalıktan ya da önceden kestirilemeyen*

bir olayda can verdiğiniz anı tahayyül edin. Her sabah düşüncede ölün, artık ölmekten korkmazsınız o zaman.

ÖLÜME NASIL AŞİNA OLMALI ya da İYİ ÖLME SANATI. Montaigne'de benzer mesajlar vardır (tamamen zıtları da bulunabilirdi); daha da ilginci, Madam de Sevign6'nin iyi bir Hıristiyan olarak kendi ölümü üzerine tefekküre dalan hiç değilse bir paragrafı, hemen hemen aynı tınıdadır. Ama o dönem, hümanizmle Hıristiyanlığın nihai hedeflerine gözlerini kırpmadan baktıkları dönemdi hala. Bununla birlikte göründüğü kadarıyla burada söz konusu olan şey, ölümü yere dimdik basarak beklemekten ziyade, parçası olduğumuz, sürekli hareket halindeki bir dünyanın, biçimi öngörülemeyen olaylarından biri gibi tahayyül etmektir. Beden, durmaksızın titreyen ve kımıldayan o "ten perdesi", Honda'nın ancak çok geç ve ölmeden önce algıladığı o Boşluk'u açığa vurmak için muhtemelen, sonunda ikiye ayrılıp yırtılacak ya da lime lime yıpranacaktır. İki tür insan varlığı bulunur: daha iyi ve daha özgürce yaşamak için düşüncelerinden ölümü uzak tutanlar ve aksine, bedenlerinin duyuları ya da dış dünyanın tesadüfleri arasından ölümün onlara verdiği sinyalleri gözledikleri ölçüde daha bilge ve güçlü bir biçimde var olduklarını hissedenler. Bu iki anlayış türü birbirine karışmaz. Birilerinin marazi bir düşkünlük diye adlandırdığı, diğerleri için kahramanca bir disiplindir. Bu konuda fikir yürütmek, okura kalmaktadır.

Mişima'nın yazdığı en dikkat çekici öykülerden biri olan *Yukoku* (Yurtseverlik), yazar tarafından 1936'lardaki bir burjuva evinin mütevazı tarzına uyarlanan bir *no* dekorunda filme çekilmiş, sahneye konmuş, yönetilmiş ve oynanmıştır. Yoğunlaştırdığı öyküden de güzel ve sarsıcı olan film, iki kahraman etrafında döner: Bizzat Mişima, Teğmen Takeyama rolündedir; eşi rolünü üstlenen de çok güzel bir genç kadındır.

Sağcı subaylar isyanının yukarıdan gelen bir emirle bastırıldığı günün akşamındayız; asiler derhal idam edilecektir. Teğmen, asilerin grubuna katılmıştır; fakat yeni evli olduğu için acıyarak, son anda onu bu işten uzak tutmuşlardır. Haberi gazetelerden öğrenen, kocasının yoldaşlarından sonra hayatta kalmak istemeyeceğini bilen ve onunla ölmeye karar veren genç kadının gündelik hareketleriyle başlar her şey. Kocası dönmeden önce

kendisi için değerli olan birkaç bibloyu paketlemek ve bunların gönderileceği akrabaların ya da eski okul arkadaşlarının adreslerini güzel bir yazıyla kolilerin üzerine yazmakla uğraşır. Teğmen eve döner. İlk hareketi, kaputundaki karları silkip asması için karısına uzatmak olur; aynı şekilde incelikten uzak olan ikinci hareketi ise, böyle bir durumda yapıldığı gibi tek bacağının üzerinde biraz sallanarak holde çizmelerini çıkarmak olur. Zaten hayli kısa süren tek bir an haricinde, dram boyunca oyuncu-yazar hiç “oynamamaktadır”; gereken hareketleri yapmaktadır, o kadar. Teğmen ile karısını, çıplak duvarı süsleyen DÜRÜSTLÜK ideogramı altında bir hasır üzerinde yüz yüze oturur görürüz tekrar; teğmen yoldaşlarına karşı dürüstlüğünden, genç kadın da kocasına karşı dürüstlüğünden öleceği için, öyküye ve filme başlık olarak bu sözcük daha çok yakışırdı diye düşünesimiz gelir; oysa gerçek anlamıyla vatanseverlik, ancak evin dua köşesinde İmparator için ikisinin de kısa süre dua ettikleri anda kendini gösterir, ki bu durumda, üstelik isyanın bastırılmasından sonra, o da bir dürüstlük biçimidir.

Teğmen kararını açıklar, genç kadın da kendininkini açıklar ve bu sefer, Mişima’nın “oynadığı” bir anda, adam kadına melankoliyle uzun uzun bakar; Michelangelo’nun bir heykelinin gözlerinin bir miğfer tarafından gölgelenmesi gibi, kasketin siperi tarafından can çekişmesi boyunca sürekli gölgelenecek gözleri, bu bakışta bütünüyle açığa çıkar. Fakat bu duygulu an sürmez. Bundan sonraki hareketi, ayin kuralları uyarınca başını vuracak yardımcısı olmadığı için, azalmaya başlamış olacak mecaliyle gırtlağını delmeyi deneyeceği bıçağı nasıl daha derine sokacağını genç kadına göstermek olur.[28] Daha sonra, çıplaktırlar ve sevişirler. Erkeğin yüzünü görmeyiz; kadının yüzü ise acıdan ve sevinçten gerilmiştir. Ama pornoyla alakalı hiçbir şey yoktur: Görüntünün bölümlenmesi, bir saç ormanına dalmış eller gösterir; az önce son hazırlıklar sırasında okşayıcı hayaletler gibi genç kadını sararak ona artık burada olmayanı hatırlatan eller; beden parçaları bir belirir bir kaybolur: Genç zevcenin biraz çukurlaşmış karnının üzerinden, biraz sonra kendine darbe vuracağı yerden erkeğin avuç içi şefkatle geçer ve tekrar geçer. İşte, giyinmişlerdir; kadın, beyaz intihar kimonosunu üzerine geçirmiştir; o ise üniformasını giymiş ve tekrar siperli kasketini takmıştır. Alçak bir masanın başına otururlar, geleneksel “veda şiirleri”ni güzel bir yazıyla kâğıda dökerler.

Sonra, korkunç iş başlar. Erkek üniformasının pantolonunu bacaklarından sıyırır, kılıcının ağzının dörtte üçünü titizlikle evde sıhhi ihtiyaçlar için kullanılan mütevazı ipek kâğıdına sarar, böylelikle çeliği doğrultması gereken parmaklar kesilmeyecektir. Nihai hareketten önce, yine de son bir deneme yapılması gerekmektedir: Derisine kılıcın ucunu hafifçe sokar ve kan çıkar; belli belirsiz bir damlacıktır, bunu izleyecek olan ve mutlaka tiyatronun yöntemleriyle canlandırılan oluk oluk akıntıdan farklıdır, hakikaten oyuncunun kanıdır ve "şairin kanı"dır. Eşi gözyaşı dökmemeye çalışarak onun yaptığına bakar, ama, büyük anlarda hepimizin bildiği gibi, onun her ayrı durumda feleğin çarkını oluşturan o pratik detaylara tek başına kapanmış olduğunu biliriz. Cerrahi kesinlikte bir yarık, biraz da zahmetle, direnen karın kaslarını keser, sonra yarığı tamamlamak için yukarı çıkar. Kasketin siperi erkeğin kimliğini gözlerden gizler, fakat ağzı kırışır ve şimdi yere oluk oluk akan yaralı *corrida* atı bağırsağı dalgalarından da heyecan vericisi, titreyen kol boynun ortasını arayarak muazzam bir çabayla tekrar yukarı kalkar, ucu içeri sokar; kadın da aldığı emre uyarak kılıcı iyice daldırır. Olmuştur işte: Bedenin üstü yığılır. Genç dul kadın yan odaya geçer ve ciddiyetle, çok eskiden Japon kadınlarının alçı gibi sıvadıkları pudralı makyajını kontrol eder ve intihar mekânına geri döner. Beyaz kimononun eteği ve beyaz çorapları kana bulanmıştır; yeri süpüren uzun etek kuyruğu güzel yazıyla bir şeyler yazar gibidir. Kadın eğilir ve erkeğin dudaklarındaki kanlı irini siler, sonra, üslubunca bir hareketle çok çabuk -zira gerçekçi bir can çekişmeye iki kere üst üste tahammül edilemezdi- yeninden çıkardığı ufak bir bıçakla, vaktiyle Japon kadınlarının yapmayı öğrendiği gibi kendi gırtlağını keser. Kadın erkeğin bitkin bedeninin üzerine yanlamasına düşer. Mütevazı dekor kaybolur. Hasır bir kum ya da ince çakıl yığınına dönüşür; bir *no* pelerini gibi kat kattır ve iki ölü bir salın üzerinde, şimdiden varmış oldukları sonsuzluğa doğru sürüklenerek giderler. Sadece, zaman zaman, bu kış akşamında dış dünyanın hatırlatılması için ve eski zamanların geleneksel *no* düzenlemelerine imaen, dışarıda, bu cesaret ve kan dramının mütevazı bahçeciğinde, bir anlığına, karla kaplı ufak bir çam ağacı görülecektir.

Bir bakıma bir ön temsil oluşturan bu filmin üzerinde bu kadar uzunca durmamın nedeni, Mişima'nın *seppuku*'suyla karşılaştırılmasının,

koyu ya da açık bir ebediyet ışığı içinde esası gösteren sanatın kusursuzluğu ile, kuşkusuz gerektiğinde varlıkların içlerine ve şeylerin derinine hiç gidemememize bağlı olan münasebetsizlikleri, başarısızlıkları ve şaşırtıcı yanlış anlamalarıyla, fakat aynı zamanda ve bizzat bu yüzden, “kendinden başka bir temele dayanmayan”, zaten aşınmış bir kelime kullanırsak da, varoluşsal yaşamın o hesaba gelmeyen tuhaflığıyla yaşam arasındaki mesafeyi daha iyi tanımlamamıza imkân vermesidir. Sonuna doğru koşan Yuda’nın artık bir insandan ziyade bir girdaba dönüştüğü Pasolini’nin “Aziz Matta’ya Göre İncil”indeki gibi, Mişima’nın yaşamının bu son anlarından katıksız enerjinin ozon kokusu çıkmaktadır.

Sonundan yaklaşık iki yıl önce Mişima için vuku bulan bu beklenmedik fırsat, daima, yaşam belirli bir hız ve belirli bir ritim kazandığında sunar gibidir kendini. Yeni bir şahsiyet, o sırada yirmi bir yaşında olan Morita sahneye çıkar; Katolik kolejinde yetişmiş, yakışıklı, biraz bodur, yakında eğitimcilerine öğrenciler tarafından verilen onursal unvanla ustası (*sensei*) diye adlandıracağı kişiyle aynı dürüstlük ateşiyle yanan bir taşralıdır. Mişima’daki siyasi serüven düşkünlüğünün bu delikanlının atılganlığıyla arttığı söylenmiştir; bununla birlikte, 1969’da, bir saldırının tasarlandığı esnada, küçüğüne engel olduğunu görmüşüzdür. Bu iki insanın *seppuku*’sundaki bazı nahoş yanların, fazla şiddet filmi ve romanı hatmetmiş olan gencinden geldiğine adeta inanmak istenir; fakat Mişima’nın bu yöne meylettirilmeye ihtiyacı yoktu. Olsa olsa, aradığı yoldaşı ve belki de sadık müridi nihayet (Morita, Kalkan Derneği’ne kaydolmaya gelen son kişidir) bulunca yeniden bir atılım coşkusu duyduğunu zannedebiliriz. Bu genç adam, enerjik, bir spor kazasında kırılmış bacağını alçısında sürükleyerek *Tate no Kai* talimlerinin hepsine katılacak kadar dayanıklı, “Mişima’yı her yerde sözlüsü gibi izlerken” gösterilmektedir bize -sözlülük kelimesinin inancını taahhüt altına alma anlamına geldiği ve insanın inancını ancak onun için ölme sözü vererek taahhüt altına alabileceği düşünüldüğü vakit, bu cümlenin değeri artmaktadır. Mişima üzerine açıklamalarını neredeyse sadece erotik verilere dayandıran bir yaşamöyküsü yazan, bu bağlanmadaki şehvani taraf üzerinde -ki bu ancak farazi olabilir- çok ısrar etmiştir; bundan yararlanılarak *seppuku* bir *şinju*’ya, *kabuki* piyeslerinde çok rastlanan o iki kişilik intihara dönüştürülmüştür; (*şinju*) çoğu zaman mahalledeki içine kapanık kız ile, sevgilisinin bedelini ödeyemeyecek ya da onu elinde tutamayacak derecede

fakir delikanlının suya atlayıp boğulmalarıdır.[29] Altı yıldır ayinsel ölümünü hazırlamaya çalışan Mişima'nın, ölümü öncesinde birliklere çağrı yaptığı ve aleni bir protestoda bulunduğu bu karmaşık mizanseni sadece ikili bir vedaya dekor sağlamak niyetiyle kurmuş olması inanılacak bir şey değildir. Daha da basiti -ki komünist öğrencilerle yaptığı tartışmada kendisini bu konuda izah etmiştir-, âşıklar bir üçgenin taban açılan, saygıyla yücelttikleri İmparator ise doruğu olduğundan, inançtan yoksun bir dünyada bizzat aşkın imkânsızlaştığını düşünme noktasına gelmiştir. İmparator sözcüğünün yerine dava sözcüğünü koyarsanız, aşk için elzem olan o aşkınlık mefhumuna bir nebze varırsınız; ki vaktiyle başka yerde bunun tartışmasına katılmıştım. Morita, neredeyse safdil dürüstlüğüyle, bu talebi karşılamaktaydı. Bütün söylenebilecek budur; ama yine de beraber ölmeye, hem de birbirlerinin eliyle ölmeye karar vermiş iki varlığın, bundan önce, hiç değilse bir defa, yatakta buluşmak istemeleri yalın- bir şeydir; eski samuray ruhuna elbette aykırı gelmeyecek bir mefhumdur da.

Her şey inceden inceye düşünülmüştür. *Seppuku*, dörtlemenin son cildinin yayıncıya teslim tarihi 25 Kasım 1970'te yapılacaktır. Her ne kadar harekete kendini bunca kaptırmış da olsa, Mişima yaşamını halâ yazarlık vecibelerine göre düzenlemektedir: Asla bir elyazmasını kararlaştırılan günden sonraya bırakmamakla övünür. Her şey önceden planlanmıştır; orada hazır bulunacaklara karşı son bir incelik ya da son bir, nihayetine kadar bedeninin vakarını koruma arzusu olarak, can çekişme çırpınmaları esnasında bağırsakların boşalmasını önlemek için pamuk tamponlar bile düşünülmüştür. 24 Kasım'da akşam yemeğini dört yoldaşıyla birlikte lokantada yiyen Mişima, her gece olduğu gibi çalışmak için çekilir, elyazmasını bitirir ya da ona son rötuşları yapar, altını imzalar ve ertesi sabah yayıncının bir adamının gelip alacağı zarfa yerleştirir. Gün doğduğunda, bir duş yapar, sinekkaydı tıraş olur, beyaz pamuktan bir don ve çıplak teni üzerine Kalkan Derneği'nin üniformasını geçirir. Her günkü hareketlerdir bunlar, fakat artık bir daha yapılamayacak olanın görkemine bürünür. Bürosundan ayrılmadan, çalışma masasının üzerine bir kâğıt parçası bırakmıştır:

"İnsan yaşamı kısa, ama ben hep yaşayacağım."

Bu cümle, yatıştırılamayacak derecede ateşli bütün varlıkların ayırt edici özelliğini gösterir. İyice düşünüldüğünde, bu birkaç kelimenin şafakta

yazılmış olması ve bunları yazan insanın sabah geçmeden ölecek olması arasında çelişki yoktur.

Elyazmasını holdeki masanın üzerine görünecek şekilde bırakır. Dört yoldaşı onu Morita tarafından satın alınmış olan yeni bir arabanın içinde beklerler; Mişima'nın elindeki deri çantada, en değerli varlıklarından biri olan, XVII. yüzyıldan kalma değerli bir kılıç bulunmaktadır; çantada ayrıca bir kısa kılıç da bulunmaktadır. Yolda, yazarın iki çocuğundan biri olan on bir yaşındaki kızı Noriko'nun o sırada bulunduğu okulunun önünden geçerler. "Filmlerde duygusal bir müziğin işitildiği an bu," diye alay eder Mişima. Duyarsızlığının mı kanıtıdır bu? Belki de tam aksidir. Bazen yürekten önemsediğiniz şeyle alay etmek, ondan hiç bahsetmemekten kolaydır. Kuşkusuz gülmüştür; onun hakkında anlatılan ve tamamen içinden gelmeden gülenlerin belirtisi olan o kısa ve gürültülü gülüşle.

Hedeflerine, Milli Savunma Bakanlığı binasına varmışlardır artık. İki saat sonra ölecek olan, her halükârda buna niyet etmiş olan bu adamın yine de son bir arzusu vardır: Birliklere konuşmak, ülkenin içine dalmış olduğuna hükmettiği kötü durumu onların huzurunda kınamak. Sözcüklerin tadı tuzu kalmadığını tespit etmiş olan bu yazar, konuşmanın daha çok mu gücü olacağına inanmaktadır? Ölümünün sebepleri daha sonra kamufle edilmeye ya da inkâr edilmeye çalışılmasın diye bunun sebeplerini alenen ifade etme fırsatlarını çoğaltmak istemektedir kuşkusuz. Gazetecilerden o anda orada bulunmalarını, üstelik hangi nedenlerle olduğu belirtmeden rica ettiği iki mektup, öldükten sonra kalkışılacak bu tür bir makyajdan çekindiğini göstermektedir; kaldı ki bundan çekinmekte haklıdır da. Belki aynı zamanda, ateşliliğinden bazı şeyleri Kalkan Cemiyeti üyelerine aktarmayı başarmış olduğundan, o kışlada konaklayan birkaç yüz insanla da aynı şeyi başarabileceğine inanmaktadır. Ama ona gerekli izni, sadece başkomutan general verebilmektedir. Ünlü bir silahçının imzasını taşıyan, komutanın hayran kalacağı güzel bir kılıcı bahane ederek randevu alınmıştır. Mişima, yanında üniformalı gençlerin bulunmasını, daha sonra katılacağı bir grup toplantısıyla izah eder. General cilalı çeliğin her yanını sarmış, neredeyse görünmez olan zarif işaretleri hayranlıkla seyrettiği sırada, yoldaşların ikisi onu kolları ve bacaklarından bir koltuğa bağlarlar. Diğer ikisi ve bizzat Mişima, aceleyle kapıları kilitler ya da arkalarına bir şeyler koyarlar. Eylemciler dışarıyla görüşmeler yaparlar. Mişima, kendilerine balkondan hitap edeceği birliklerin toplanmasını talep eder.

Reddederse general infaz edilecektir. Razı gelmenin daha temkinli bir davranış olacağı zannedilir, fakat çok geç gelen bir direniş teşebbüsü sırasında, hâlâ yarı aralık olan kapıyı bekleyen Mişima ile Morita, yedi emir kulunu yaralamışlardır. Bizi bu olaydan ayıran on yıl boyunca, hemen her yerde çok fazla başvurulduğunu gördüğümüz terörist yöntemler oldukları için, bunlar bize daha da itici gelmektedir. Ama Mişima son şansını dibine kadar zorlamaya kararlıdır.

Aşağıda birlikler toplanır; iş rutinlerinden ya da paydoslarından bu beklenmedik angaryaya alıkonuldukları için pek hoşnut olmayan yaklaşık sekiz yüz insandır. General sabırla beklemektedir. Mişima camlı kapıyı açar, balkona çıkar, tam bir atlet gibi tırabzanın üzerine zıplar:

“Biz Japonya’nın refah sarhoşu olduğunu ve ruhsuzluk içinde mahvolduğunu görüyoruz... Ona kendi suretini tekrar göstereceğiz ve bunu yaparak öleceğiz. Sizin için, ruhun öldüğü bir dünyayı kabullenirken, sadece yaşamanın önemli olması mümkün müdür?.. Ordu kendi var olma hakkını inkâr eden o antlaşmayı[30] koruyor... 21 Ekim 1969’da ordu iktidarı ele almalıydı ve Anayasa’nın gözden geçirilmesini istemeliydi... Japonlar olarak temel değerlerimiz tehdit altındadır. İmparator’un artık Japonya’daki doğru yeri kalmamıştır...”

Küfürler, kaba sözler yükselir ona doğru. Son fotoğraflar onu, yumruklarını sıkmış, ağzı açık, bilhassa sesini duyurmak için umutsuz bir çaba gösterdiğinin belirtisi olarak, fakat üzücü bir şekilde hangi taraftan olursa olsun yarım yüzyıldır hayatı bize zehretmiş olan diktatörlerin ya da demagogların görüntülerini hatırlatırcasına, bağıran ya da haykıran insanlara özgü o hususi çirkinlikte gösterir. Kısa süre sonra yuhalamalara modern dünyanın gürültülerinden biri eklenir: Çağrılmış olan bir helikopter avlunun üzerinde dönmekte, pervane uğultusuyla her şeyi silip geçmektedir.

Mişima bir kez daha sıçrayarak tekrar balkona ayak basar; aynı protestoyu ve aynı talepleri açmış olduğu bir pankartla taşıyan Morita peşinde olmak üzere tekrar camlı kapıyı açar, generale bir metre uzaklıkta yere oturur ve noktası noktasına kusursuz bir hâkimiyetle Teğmen Takeyama rolünde yapmış olduğunu gördüğümüz hareketleri yerin e getirir. O korkunç acı, hakkında bilgi edinmeyi denemek için ölümü taklit ettiğindeki gibi, öngördüğü şekilde mi olmuştur? Morita’dan ona çok uzun zaman acı çektirmemesini istemiştir. Genç adam kılıcını indirir, fakat

gözleri yaşlarla örtülmüştür ve elleri titremektedir. Can çekişmekte olan Mişima'nın ensesinde ve omzunda iki ya da üç korkunç yarık açmayı becerir ancak. "Ver!" Furu-Koga kılıcı ustalıkla alır ve bir darbede gerekeni yapar. Bu arada, Morita da yere oturmuştur, fakat gücü yetmediğinden, Mişima'nın elinden almış olduğu kısa kılıçla kendinde sadece derin bir sıyrık açar. Bu durum samuray yasasında öngörülmüştür: İntihar etmek isteyip, kesiği gerektiğince açamayacak kadar zayıf ya da kendini kaybetmiş, fazla genç ya da fazla yaşlı kişinin derhal kafası uçurulmalıdır. "Haydi!" Bunu da Furu-Koga yapmıştır.

General bağlarının izin verdiği ölçüde eğilir ve ölüler için söylenen Budist duasını mırıldanır: *"Namu Amida Butsu!"*

Hiçbir şey beklemediğimiz o general, tanık olduğu o korkunç ve öngörülmeyen facia karşısında hayli yakışık alacak şekilde davranır. "Bu kınını sürdürmeyin; yararsız bu." Üç genç, ölmemeye söz verdiklerini bir ağızdan haykırırlar. "Doyasıya ağlayın, fakat kapılar tekrar açıldığında kendinizi tutun." Biraz kuru bir azardır; fakat bu hıçkırıklar karşısında, haşin bir ağlamama emrinden yeğdir. "Bu naaşları doğru dürüst örtün." Yoldaşlar bedenlerin altını üniforma tuniğiyle örterler, ve ağlaya ağlaya iki kesik başı doğrulturlar. Sonunda, bir şef açısından anlaşılır bir soru gelir:

"Beni astlarıma böyle kıskıvrak bağlı mı göstereceksiniz?"

İpleri çözülür; kapıların sürgüleri açılır ya da arkalarına yığılan eşyalar kaldırılır; üç genç, polislerin hazır beklettikleri kelepçelere doğru ellerini uzatırlar; bir kasap dükkânı gibi kokan odaya gazeteciler üşüşür. Bırakalım da işlerini yapsınlar.

Hitap edilen kitleye doğru dönelim. "Deliydi o," der, hemen sorular yöneltilen Başbakan. Baba, birliklere söylevi bildiren ilk haberleri öğlenleyin radyo dinlerken duymuştur; tipik bir aile tepkisi vermiştir:

"Başıma ne işler açacak şimdi! Yetkililerden özür dilemek gerekecek…"

Eşi Yoko, bir yemeğe gitmek için bindiği taksinin içinde, saat on ikiyi yirmi geçe ölüm haberini işitir. Daha sonra kendisine sorulduğunda, intiharı beklediği, fakat bir ya da iki yıl içinde beklediği cevabını verecektir. ("Yoko'da hayal gücü yok." demiştir bir gün Mişima[31].) Tek heyecan verici söz, annesi tarafından, taziye ziyaretine gelenlere söylenir. "Ona acımayın.

Hayatında ilk kez, yapmayı arzu ettiğini yaptı.” Kuşkusuz abartmaktadır, fakat Mişima’nın kendisi de Temmuz 1960’ta şöyle yazmıştı:

> *Şu son yirmi beş yılı kafamda tekrar canlandırdığımda boşluğu beni şaşkınlığa gark ediyor. Yaşadım diyebilir miyim bilmem.*

En göz alıcı ve en tatmin dolu yaşam sırasında, hakikaten yapılmak istenen nadiren yerine getirilir ve Boşluk’un derinliklerinden ya da yüksekliklerinden, olmuş ile olmamış benzer şekilde serap ya da düş gibi görünür.

Seppuku neredeyse herkes tarafından kınanmasına rağmen binlerce kişiyi çeken ölüyü anma töreni sırasında, bir sıra iskemle üzerinde oturan ailenin bir fotoğrafı bulunmaktadır. (Göründüğü kadarıyla bu şiddet eylemi, kendilerine sorunsuz görünen bir dünyaya kurulmuş kimseleri derinden rahatsız etmiştir. Bunu ciddiye almak, yenilgiye ve modernleşmenin ilerlemesine ve onu izleyen refaha kendilerini uyarladıklarının inkârı olmuş olurdu. Bu harekette sadece edebiyat, tiyatro ve kendinden söz ettirme ihtiyacının kahramanca ve saçma bir karışımını görmek yeğleniyordu.) Babası Azusa, annesi Şizue ve karısı Yoko’nun kuşkusuz her biri kendine mahsus hüküm ya da yorumları vardı. Onları profilden görürüz; annesi ellerini bitiştirmiş, başını biraz eğmiştir, acıdan ötürü somurtkan bir havadadır; babası dik durmaktadır, muhtemelen fotoğrafının çekildiğinin farkındadır; Yoko her zamanki gibi güzel ve içine kapanıktır; ve daha yakınımızda, aynı sırada, önceki yıl Nobel Ödülü’nü almış olan, Mişima’nın ustası ve dostu yaşlı romancı Kavabata vardır. Bu aşırı zayıf yaşlı adam çehresi, son derece incedir; şeffaf bir kâğıt altında gibi okunmaktadır. Bir yıl sonra Kavabata, kahramanca usullere başvurmadan intihar ediyordu (gaz musluğunu açmakla yetinmişti); o yılın içinde, Mişima’nın kendisini ziyarete geldiğini söylediği işitilmişti.

Ve şimdi, sona sakladığımız en sarsıcı görüntünün, allak bullak edici olduğu için nadiren röprodüksiyonu yapılmıştır. Generalin bürosunun muhtemelen akrilik halısı üzerine, şişeler gibi yan yana yerleştirilmiş, birbirlerine neredeyse dokunan iki baş. İki baş, cansız yuvarlaklar, artık kan gelmeyen iki beyin; görev sırasında durdurulmuş, zihinsel yaşam diye adlandırılan şeyi hep birlikte oluşturan sürekli görüntü, izlenim, teşvik ve

cevap akışını, hatta bedenin artakalan kısmının hareketlerini çağıran ve yöneten duyuların yaşamını artık ayıklayıp çözmeyen iki bilgisayar. “Başka bir yasanın hüküm sürdüğü başka dünyalara gitmiş”, seyredildiklerinde dehşetten ziyade hayret uyandıran iki kesik baş. Ahlaki de olsa, siyasi veya estetik de olsa, değer yargıları onların huzurunda, hiç değilse o anlığına sessizliğe indirgenmektedir. Kendini dayatan mefhum, daha şaşırtıcı ve daha basittir: Olan ve olmuş olan sayısız şey arasında, bu iki baş da olmuştur, vardırlar. Bu bakışsız gözleri artık dolduran, ne siyasi protestolar için açılan pankartlardır ne zihinsel veya tensel bir görüntüdür; hatta, Honda’nın seyre dalmış olduğu ve aniden fazlaca insani kalmış bir kavram ya da bir simge gibi görünen Boşluk bile değildir. Yok edilmiş yapıların şimdiden neredeyse organikleşmiş kalıntıları olan ve bir kere ateşe atıldıktan sonra mineral atık ve külden ibaret olacak iki nesne; meditasyon konusu bile değillerdir, çünkü onlar üzerine meditasyona dalmak için gerekli verilerimiz noksandır. Eylem Irmağı’nın sürüklediği, uçsuz bucaksız dalganın bir anlığına kumda kuru bırakıp sonra tekrar alarak götürdüğü iki enkaz.

Notlar

[←1]

Amerikan İngilizcesinde dirt (kir) kelimesinin aynı zamanda bitkisel toprak, humus, kısacası bahçıvanın kullandığı anlamda toprak için yaygın biçimde kullanılan kelime olduğunu kaydedelim. Put o little more dirt in this flower pot (Şu bitki saksısına biraz daha toprak koyun).

[←2]

İngilizce başlığı *The Decay of the Angel*'dır. Fransızca sözlük decay için décadence (gerileme), déclin (batma) anlamlarını vermektedir ki, çürüme (pourrissement) anlamına da gelen ve Oxford English Dictionary'nin eşdeğer olarak rot'u verdiği bir kelime için fazla zayıf kalmaktadır. Hayli okumuş bir Anglosakson dostum bana L'Ange pourrit (Melek Çürüyor) başlığını (şimdiki zamanda) öneriyor; gözüpek, fakat tam olarak da kitapla aynı anlama gelen bir eşdeğerlik. Gallimard Yayınları'nın bastığı çevirinin başlığı *L'Ange en décomposition* (Çürüyen Melek), kaldı ki o da iyi.

[←3]

1982’de Gallimard Yayınları tarafından Une soif d’amour (Bir Aşk Susuzluğu) başlığıyla yayımlandı.

[←4]

Psikiyatrik ya da psikanalitik yorumlara hiç yer vermediğim fark edilecektir; öncelikle, buna sık sık kalkışılmış olduğu; sonra da, uzman olmayan biri tarafından kaleme alındığında neredeyse kaçınılmaz olarak bir drugstore psikolojisi havasına büründüğü için yapmadım bunu.

[←5]

Mişima’nın babası, yazarın ölümünden sonra yayımlanan açık saçık ve nahoş yazısında, yaşlı kadının illetlerinin bir kısmının aşırı hovarda ada valisinden geçmiş bir zührevi hastalıktan ileri geldiğini zikreder. Bizzat Mişima’nın da bu yönde bir iması vardır.

[←6]

Ölümünden az önce, denetimi altında yapılmış olan bir *Britannicus* çevirisinin sahnelenmesinde repliksiz bir rol (comparse) canlandıracaktır (muhafızların biri). Henry Scott-Stokes, 1974'te New York'ta basılan Mişima'nın yaşamöyküsünde, bir fotoğrafa dayanarak diğer üç muhafızın, asker kılığına sokulmuş repliksiz rollerde sık sık görüldüğü gibi, eğreti giyimli ve biraz münhal bir havaları olduğunu kaydeder. Sert yüz hatları ve duruma uygun duruş sadece Mişima'da vardır.

[←7]

Bazı eleştirmenlerin Mişima konusunda en sık zikrettikleri iki isim, D’Annunzio ve Cocteau’dur; bu yaklaşımın muayyen bir yerme niyeti taşımadığı da nadirdir. İki örnekte de, bazı noktalarda, ilişkiler mevcuttur. D’Annunzio, Cocteau, Mişima büyük şairlerdir. Kendi reklamlarını örgütlemeyi de becermişlerdir. D’Annunzio’nun büyük barok tarzındaki üslubu, Mişima’nın bilhassa ilk kitaplarındaki, Heian döneminin inceliklerinden esinlenen üslupla karşılaştırabilir; D’Annunzio’daki spor düşkünlüğü, en azından yüzeysel olarak, atletik bir disiplinle bedenine tekrar şekil verme tutkusunun örneğidir; D’Annunzio’nun donjuanizmi değilse de erotizmi Mişima’da da bulunur; siyasi macera düşkünlüğü ise, birini Fiume’ye, diğerini ise kamusal protestoya ve ölüme sürükleyecektir. Fakat Mişima, D’Annunzio’nun sonunu bir trajikomediye çeviren, yüksek görevlerin perdelediği o uzun el etek çekme ve “‘odasına kapanma” (chombroge) yıllarından yakasını kurtarır. Belki Cocteau, olağanüstü oynaklığıyla Mişima’ya daha fazla benzer, fakat kahramanlık (asla unutmamak gereken o gizli şair kahramanlığı dışında) onun özelliklerinden biri olmamıştır. Üstelik (ve fark büyüktür) Cocteau’nun sanat; büyücülüğü andırır, Mişima’nınki ise gönül gözüyle keşfi.

[←8]

Asıl ismi Kimitake Hiraoka'dır. Takma ad yazarın yeniyetmeliği sırasındaki ilk çalışması Honazakari no mori'den (Çiçekli Orman) itibaren seçilmiştir, Mişima. Fuji Dağı'nın eteğindeki ufak bir şehrin adıdır; Yukio adı, karı sözcüğünü çağrıştırmaktadır.

[←9]

Bu hususu, her tür romantik şiirsellikten yoksun olan bu kitapta, tahammül edilmesi neredeyse imkânsız olan feci güzel bir ayrıntıyı kaydetmek gerekir: Ünlü yazar, kendini ırmağa atmış olan sadakatsiz kadının cesedi yanındayken, ölünün suratına bir *no* gösterisi koyar ve şişmiş et maskenin kenarlarından taşar.

[←10]

Mişima, Yukoku'daki (Yurtseverlik) trajik tasvirde de aynı görüntüyü tekrar kullanacaktır. İçinden bağırsaklar çıkan açılmış karın, kusuyor gibidir.

[←11]

İsmini ölümsüzleştirmek için ünlü Artemis Tapınağı’nı yakan Efesli. Yakılmaya mahkûm edilmiştir ve ismini ananların ölüm cezasına çarptırılmalarına karar verilmiştir. (Ç.N.)

[←12]

Mişima’nın en iyi hikâyelerinden biri olan *Onnagata*, kendini kadın rollerine adayan ve sahnedeki doğallığını yitirmemek için gündelik yaşantısında kadın gibi konuşmaya, yemeye ve yürümeye alışan, bununla birlikte travestisi aracılığıyla bir kadını gözlemleyen ve taklit eden bir adamın varlığını hissetmeye ve hissettirmeye devam eden bir geleneksel *kabuki* oyuncusunun konumunu incelikle zikrederken tiyatroya dokunmaktadır. Sanatla yaşam arasındaki ilişkiler üzerine uzağa giden bir konudur bu. Rivayete göre Mişima, “oyuncunun paradoksu”nu, bununla beraber de tiyatronun paradoksunu, ünlü bir *onnagata* olan Utaemon’la uzun dostluğu sayesinde keşfetmiştir; buna rağmen, eğer bir hata yapmıyorsak, bizzat yazar, hepsi “modern” piyeslerinde klasik travestiyi hiç kullanmamıştır.

[←13]

Mişima’daki yaratılıştan dinî heyecanların bilhassa Şinto tarzında olduğu görülür. *Kaçak Atlar’daki*, kitle halinde kendilerini feda etmeye gitmeden önce samurayların yerine getirdikleri kehanet ayininin tasviri en güzel sayfalarından biridir. Başka yerde, korkunç ve ilahî Hindistan’ın bağrında, Şinto ayin usullerinin saf sadeliğini özlemle arayan Honda’yı hatırlarız: “Bir kuyudan çekilmiş biraz Japon suyunun serinliğini hasrette arzuluyordu.” Bir sefahat gecesinden sonra bir Şinto tapınağını turist olarak ziyaret eden *dolce vita* düşkünlerinin tasviri de aynı yönde gitmektedir. Kimi anlarda Mişima, Budizm’in Japon ruhunun erkeksiliğini ortadan kaldırmasını kınayan bazı Şinto üstatlarının mefhumunu kabul eder görünür. Saçma bir kınamadır bu; çünkü Japonya, Budizm’in Zen biçimi altında Buşido savaşçısına yöntem hizmeti görmeyi kabul ettiği tek topraktır. Azar azar, Budizm’in vazgeçiş, sürekli olmayış ve Boşluk gibi büyük mefhumları onda gitgide daha fazla yer tutmaya başlar, fakat Budist merhametin olmadığı görülür. Mişima sert olmak istemiştir.

Bununla birlikte, “zalim” olduklarına hükmedilmiş bazı yazarlarda, tasvir etme olgusunun bile, daha sonra ünlemlerle ortaya vurulma gereği olmayan bir merhamet davranışı anlamına geldiğini hatırlatalım. Flaubert, Emma Bovary’nin ölümünü klinik bir soğuklukla tasvir etmiştir; onun için üzüldüğünü ve hatta onu özdeşleşerek sevdiğini biliyoruz.

[←14]

Lafcadio Hearn’ın Japon anlatıları, bu tür folklorun XIX. yüzyıl Japonyası’nda yaygın olduğunu gösterir; görünen, vücuttaki bir işaretle doğrulanan ruhgöçü vakalarından örnekler içermektedir.

[←15]

Ian Stevenson, M.D. - Twenty cases suggestive of reincarnation, New York, Society for Psychical Research, 1966.

[←16]

Burada “ciddi” sıfatı daima bir sorun çıkarmaktadır. Fakat parapsişik olayların tamamına korkaklık ya da ölgünlükle bir “hayır” demekten kaçınalım; çünkü o da, bu dogmaları ne kanıtlayarak ne de açıklayabilerek inananların “evet”i kadar itibaridir. Bilgisizliğimizle iç içe geçen “esrar”ı, burada yalnızca dikkatli bir gözlemle geriletebiliriz.

[←17]

Bkz. 2 no'lu dipnot, s. 15.

[←18]

Bu kez, kolaylıkla Mişima bu dekora kara bir bakış getirmekle itham edilecektir. Mevsim dışı bir dönemde ele aldığı doğrudur, fakat en azından plajın, koca çamların ve ufuktaki Fuji’nin neredeyse değişmez güzelliğinden bir şeyler korumuş gibi geldi bana.

[←19]

Yaşamının son zamanlarında Mişima'nın, karısını ve kendisiyle birkaç ay sonra yerine getirilecek bir ölüm anlaşması yapmış olan genç yareni Morita'yı, delikanlıya Avrupa sofrasındaki görgü kurallarını öğretmek için Tokyo'da akşam yemeğine lokantaya götürdüğünü kaydetmek ilginç olur.

[←20]

Mişima’nın Avrupalı bir dostu beni, ölümünden az zaman önce yazarın onu Nara yakınındaki bir manastırda seksenlik bir başrahibeyi ziyarete götürdüğü konusunda temin etmektedir; bu kadın gerçekten de çok ağır işitiyormuş. Kuşkusuz bir yanlışlık var. Bugün hâlâ sağ olup yöneticilik yapan başrahibe, Mişima’nın Satoko’nun inzivasına ve Honda’nın nihai aydınlanmasına mekân olarak seçtiği manastırdaki yaşam hakkında bilgilenmek için çok sayıda ziyarette bulunduğu sırada olsa olsa elli yaşındadır. Çok canlıdır, henüz hiçbir rahatsızlığı yoktur, o zamandan beri, tıpkı Satoko gibi, “gün ışığından gölgeye geçmek”ten başka pek bir şey yapmamıştır. Bu notu atmak yerine düzeltiyorsam, efsanelerin yayılışı üzerine bir kanıt daha vermek içindir.

[←21]

Bir yabancının kitaplardan tanıdığı ve ünlü bir sit alanıymış gibi kendinden geçtiği ya da ilgilendiği büyük bir isimle görüşmekten keyif aldığı her sefer, züppelik suçlamasına sarılmamak belki daha hayırlı olur. “Ne züppelik! Rothschild’lerle akşam yemeğine gitmekten zevk almak...” Böyle bir cümle, bütün bir masa Rothschild’lerin Mişima’yı ağırlamak için toplandığını zannettirebilir bize. Bu durumda, Philippe ve karısı Pauline söz konusudur; Elizabeth dönemi şiirlerinin usta çevirmeni Philippe, Amerikan asıllı Elizabeth ile Tokyo’da yazar tarafından ağırlanmıştır ve onlarla Fransa’da görüşmekten hoşlanmaması düşünülemez.

[←22]

Hadrianus'un Anıları'nın (Fransız bir gazeteciye verdiği son röportajlarından birinde Mişima'nın takdir eniğini söylediği Yourcenar'ın kitabı) yazarı için, imparatora mal edilen ve onun kendine özgü yöntemiyle ilgili bazı düşüncelerin akla gelmemesi güçtür: "Eninde sonunda her şey ruhun ama yavaş ama duyarsız bir kararıdır ve vücudun katılımına da neden olur..."

[←23]

Kasımpatı (krizantem) bayramı 9 eylüldedir. Dolayısıyla onuncu günün kasımpatıları gecikmeli ve yararsız olanın simgesi gibi hissedilmektedir.

[←24]

Yalnızca başlık bile kışkırtıcıdır elbette; üstüne üstlük Mişima, istihzayı şeffaf hale getiresiye, programların üzerine aşağıdaki formülü bastırmıştı: “O tehlikeli kahraman Hitler’e, tehlikeli ideolog Mişima tarafından, nefrete müstahak bir saygı nişanesi.” Bu metin, iç karartıcı bir doğrulukta olan “Hitler karanlık bir şahsiyetti, tıpkı karanlık bir yüzyıl olan XX. yüzyıl gibi,” cümlesiyle bitse de, meydan okuma izlenimi daha da güçlenir; üstüne üstlük, hatırlanacağı gibi, Pasifik Savaşı’nda Japonya Hitler’in müttefiki olmuştur ve bunun kendisine hatırlatılmasından pek hoşlanmıyordur.

[←25]

Kaçak Atlar’la, 1933’te polis tarafından öldürülen genç komünist yazar Takici Kobayaşi’nin aynı şekilde kırsal bölgelerdeki sefalet ve açlıktan yola çıkan iki eserini, *Kani-Kosen* (Konserve Gemisi) ve *Fuzai-cinuşi*’yi (Uzaktaki Toprak Sahibi) karşılaştırmak ilginç olmaktadır. Şişiro Fukazava’nın *Narayama*’sı da (1958) açlık üzerine büyük bir şiirdir.

[←26]

Mişima’nın yaşamöyküsü yazarları tarafından sık sık kullanılan emperyalist sözcüğü, faşist sözcüğünden de fazla yanıltıcıdır. Mançukuo Savaşı’na o kadar ilgisiz kalan İsao da, 25 Kasım 1970 tarihli bildirgedeki Mişima da, açıkçası emperyalist değillerdir. Meşrutiyetçiler ve aşırı sağ milliyetçileridir bunlar. İmparatorluğun tekrar diriltilmesi ve antlaşmaların yırtıp atılması düşü gerçekleşmiş olsa, emperyalizmin de tekrar belirecek olması muhtemeldir, fakat bizi çerçeve dışına çıkarmaktadır.

[←27]

D’Annunzio’nun *Aziz Sebastien’in Şehit Edilmesi*’nin Japonca çevirisini Mişima’nın denetleyip Tokyo’da temsil ettirmiş olduğu bilinince, bu başlığın, fazla uzun ve fazla lirik olan o güzel piyesteki İmparator’un Sebastien’i bir gül yığını altında soluksuz bırakmayı tasarladığı bölümden esinlenip esinlenmediğini sorarız kendimize.

[←28]

Mişima’nın yaşamöyküsü yazarlarından biri olan John Nathan, teğmenin karısı karşısındaki davranışının son derece “anormal” olduğunu düşünür, çünkü ölümünde hazır bulunmasını ve kendine son darbeyi indirmesine yardım etmesini istemektedir. Bir stoacı hiç böyle bir şey düşünmezdi; Montaigne ise Reiko’yu “üç iyi kadın”ın yanına koyardı (Denemeler, II. Kitap, XXXV. Bölüm).

[←29]

XIX. yüzyılın büyük liberal ajitatörü Saigo'nun, rahip dostu Gesşo'yla birlikte kalkıştığı, benzer şekilde suya atlayıp boğularak ve büyük bölümü siyasi saiklerle kalkıştığı ikili intihar.

[←30]

Bir yıl önce yenilenmiş olan Japonya-ABD antlaşmaları.

[←31]

Japon hayal gücünün çoğu zaman dışa ve ötekilere dönük olmaması mümkündür. Fakat göründüğü kadarıyla Mişima bu hayat dolu genç kadının bazı meziyetlerinin farkına varmamıştır. Birden fazla vesileyle, özellikle de kocasının intiharındaki genç suç ortaklarını savunmak ve hapis cezalarında indirim yaptırmak söz konusu olduğu zaman. Yoko Mişima cesurca davranmış ve hiç kaybetmediği görülen o gerçeklik duygusunu göstermiştir.